

نوابغ الفكر القربي

١٥

كولردج

بقلم الدكتور محمد مصطفى بدوي

الطبعة الثانية



دار المعارف

١٩٨٨ / ١٨٦٩	رقم الإيداع
ISBN ٩٧٧-٠٢-٢٣٨٦-٧	الترقيم الدولي

١ / ٨٧ / ١٣

طبع بمطابع دار المعارف (ج.م.ع.)

فهرس

صفحة	
٧	مقدمة
٩	حياته
٣٥	مذهبه
٣٥	الناقد
٣٥	١ - نبذة في تطور النقد الأدبي حتى كولردج
٥٣	ب - كولردج
٥٣	١ - النقد المنهجي
٥٦	٢ - ماهية الشعر
٦٥	٣ - الموقف الشعري والحقيقة الشعرية
٧٥	٤ - الشعر والأخلاق
٧٩	٥ - نظرية الخيال
٩٢	٦ - الشكل والمضمون :
٩٥	١ - اللفظ والمعنى
٩٨	ب - الوزن والموسيقى
١٠٢	٧ - كولردج والنقد الأدبي الإنجليزي
١٠٧	الفيلسوف
١١١	١ - المنطق والميتافيزيقا
١٢٣	٢ - الدين
١٣٢	٣ - الأخلاق
١٣٧	٤ - السياسة

صفحة

نصوص مختارة	١٤٥
١ — تعريف فلسفى للشعر وللقصيدة	١٤٧
٢ — إحدى خصائص العبقرية الشعرية	١٥٤
٣ — الخيال والتوهم	١٥٦
٤ — الخيال الثانوى	١٥٨
٥ — نظرية الإيهام	١٦٠
٦ — دلائل القدوة الشعرية	١٦٦
٧ — معياران للشعر الرائع	١٧٠
٨ — لغة الشعر ولغة النثر — مصدر الوزن وآثاره	١٧٢
٩ — الفن وسيط بين الطبيعة والإنسان	١٨١
١٠ — العقل والفهم	١٨٨
١١ — العقل العملى	١٩٢
١٢ — الفلسفة والدين (الأنا التجريبي والأنا المطلق)	١٩٤
١٣ — العقل والدين	٢٠٣
١٤ — العقل والسياسة	٢٠٦

مقدمة

يقول جورج سنتسبرى فى مؤلفه الضخم « تاريخ النقد والذوق الأدبى فى أوربا » : إن أعظم النقاد الذين ظهوروا حتى عصره ثلاثة : أرسطو ولونجينس وكولردج . وقد يكون سنتسبرى متحيزاً إلى حد ما لكولردج فى قوله هذا ، ومع ذلك فهو يمثل رأى العام الإنجليزى فى هذا الناقد الكبير . حقاً قد يعترض بعض الكتاب الإنجليز على تقييم كولردج لهذا العمل الأدبى أو ذاك ، وقد يخالفونه فى هذه النظرية أو تلك ، غير أنه قل من يوجد بين الإنجليز من يعارض رأى سنتسبرى معارضة جادة . لقد وصف المؤرخ الناقد آرثر سيمونز مثلاً فى بداية هذا القرن كتاب كولردج الشهير « سيرة أدبية » قائلاً « إنه أعظم كتاب فى النقد الأدبى باللغة الإنجليزية . » ولقد حدثت أحداث وقامت ثورات فى الذوق الأدبى فى إنجلترا منذ ذلك التاريخ . وثار الناس على المذهب الرومانتيكى فى الأدب وفى النقد ، ودعوا إلى العودة إلى ضرب جديد من الكلاسيكية ، بل حاول بعضهم على نحو من الأنحاء أن يحقق فى إنتاجه هذه الكلاسيكية ، أو ما كان يظن أنه الكلاسيكية . ومع ذلك فقد صمد كولردج الناقد أمام هذه التقلبات والتغيرات فى الذوق والحساسية ، وحافظ على مكانته السامية فى عالم النقد ، ولا يزال النقاد المحدثون يعتبرونه من أهم النقاد الإنجليز ، إن لم يكن أهمهم جميعاً .

ولم يقتصر حماس النقاد ورجال الفكر المحدثين على كولردج الناقد ، وإنما أخذوا يهتمون اهتماماً متزايداً بفلسفته ، وبالدور الذى قام به فى تطور الفكر الإنجليزى بوجه عام . فاعتبره البعض الذين يؤمنون بالفلسفة المثالية فيلسوفاً مثالياً كبيراً ، وزعم البعض الآخر من أتباع الوضعية المنطقية أنه أول من أثار الاهتمام باللغة ودعا إلى تحليلها تحليلًا فلسفياً . أما المولعون بالوجودية فقد

وجلسوا بلورهم فيه فيلسوفاً وجودياً سابقاً لكيركجارد ، بينما ذهب البعض إلى أنه من رواد علم النفس وأنه اكتشف الكثير من الحقائق عن عالم اللاوعي . ونحن لا نقر هؤلاء الكتاب على حماسهم لفلسفة كولردج . حقاً لقد لعب كولردج دوراً خطيراً في تطور الفكر الإنجليزى ، دوراً حاولنا أن نلخصه في بعض المواضع بهذا الكتاب . إلا أن كولردج في نظرنا ليس فيلسوفاً بقدر ما هو ناقد ، وهذا هو ما حاولنا أن نبينه في صفحات هذا الكتاب . إن الشيء الذى يجب أن نهتم به بوجه خاص هو نقده ، لأننا لا شك سنفيد كثيراً من هذا النقد . فالكثير من المبادئ النقدية التى أتى بها كولردج لا يوجد لها مثيل في تراثنا النقدى العربى ، ونخص بالذكر من هذه المبادئ مبدأ الوحدة العضوية للعمل الفنى الذى قد يعيننا كثيراً في كتاباتنا النقدية والإبداعية إن نحن فهمناه على النحو السليم . ولما كان نقد كولردج نقداً فلسفياً ، بمعنى أنه يقوم على أسس فلسفية ، لذا كان علينا أن نعرض بإيجاز لفلسفة كولردج على الرغم مما فيها من غموض وصعوبة سيدركهما القارئ بنفسه ، وذلك حتى تتضح لنا بعض الخطوط الرئيسية في هذه الفلسفة فيزيد فهمنا لنقده وللأسس التى يقوم عليها هذا النقد .

ولهنا قد وقفنا في توضيح بعض ما غمض من آراء هذا الكاتب الهام ، وفى عرضها عرضاً قد يفيد منه القارئ العربى .

الإسكندرية ١٩٥٨

محمد مصطفى بلوى

حياته

لم تكن حياة كولردج حافلة بالأحداث المثيرة ، إلا أن ما فيها من أحداث كان له عميق الأثر في نفسه وفي تطوره الفكري والروحي .

ولد صمويل تيلور كولردج في ٢١ أكتوبر ١٧٧٢ في قرية أترى سنت ميرى بمقاطعة ديقون بإنجلترا . وكان أبوه قسيس هذه القرية وناظر مدرستها رجلا على قسط من العلم والاطلاع ، وإن كانت بعض تصرفاته ترم على شيء من السداجة أحيانا . أما أمه فهي على حد قوله لم يكن لها تأثير كبير في تكوين شخصيته . وقد ظهرت بشائر موهبته في طفولته المبكرة : إذ كان عزوفاً عن اللعب ، ميالا إلى الانطواء على نفسه وإلى القراءة لا سيما قراءة قصص ألف ليلة وليلة ، محبا للاستطلاع والتأمل والتفكير والأحلام . وقد عكف والده على تعليمه بالبيت ، وكان ذلك مصدر غبطة كبيرة له لأن صمويل كان أنجب أبنائه مع أنه كان أصغرهم سناً . ثم مات والده وهو في التاسعة من عمره . وفي العاشرة أرسل إلى لندن لكي يلتحق بإحدى مدارسها الشهيرة . وهناك نشأت بينه وبين أحد زملائه تشارلز لام (الذي قدر له أن يصبح مثل كولردج من كتاب إنجلترا البارزين) صداقة متينة دامت العمر كله . وقد خلف لنا لام مقالا ينعي فيه موت كولردج ، ويستعيد فيه ذكريات الماضي ، فيصف لنا شخصية هذا الرجل العبقري وهو لا يزال بعد تلميذاً بهذه المدرسة شاعراً واسع الاطلاع مفكراً يحاول سبر أغوار الدين وأسرار الفلسفة والميتافيزيقا . واستمرت دراسة كولردج في هذا المعهد بدون انقطاع ، اللهم إلا من فترة وجيزة طرأت له فيها نزوة الاشتغال صبيّ حذاء ولكن سرعان ما شغاه منها معلمه بالمدرسة . وفي سن التاسعة عشر ، بعد أن أتم دراسته بالمدرسة ، التحق بجامعة كمبردج ليدرس اللاهوت بقصد أن يصبح قسيساً . وفي كمبردج قضى وقتاً صاخباً باللهم والبحث ، إلا أنه أيضاً

درس فيها الرياضة والآداب الكلاسيكية ، وقام بقراءة واسعة هائلة وإن لم تكن بالقراءة المنظمة . وعرف عنه ولعه بالنقاش والجدل مع زملائه فكانت غرفته بالكلية مليئة بأصدقائه المحبين للجدل . وإبان إقامته في كمبردج ظهر اهتمامه بالسياسة وبالتطورات السياسية في تلك الفترة العصيبة من تاريخ أوروبا - عصر الثورة الفرنسية ، وكان كولردج في ذلك الوقت ممن يناهضون فكرة إعلان الحرب على فرنسا .

وفجأة في أواخر عام ١٧٩٣ هجر كولردج الجامعة ورحل إلى لندن وليس لديه من المال ما يكفي لسد رمقه . فاضطرته الفاقة إلى الالتحاق بالجيش تحت اسم مستعار ، واشتغل جندياً ومكث في الجيش أربعة أشهر لم يفد منها سواء من الناحية البدنية أم من ناحية التدريب والنظام وضبط النفس ، وإنما كان خلالها كسولاً مهملاً في واجباته جاهلاً بفنون الفروسية . ولا يزال الدافع الذي حدا بكولردج إلى هذه المخاطرة الغريبة سراً من الأسرار . فيقول البعض إنه اضطر إلى مغادرة كمبردج لأنه أصيب بنوبة من نوبات اليأس نتيجة استدانته مبلغاً كبيراً من المال لم يكن في مقدوره سداً . ويقول البعض الآخر إنه لم يستطع المضى في دراسته بكمبردج لأنه منى بالفشل في غرامه الأول . ومهما كان السبب فقد توسط أخوه الأكبر لدى السلطات حتى سمحت له بالخروج من الجيش في بداية عام ١٧٩٤ .

عاد كولردج إذن إلى كمبردج وإلى الدراسة والتحصيل . ولكنه حدث أن سافر إلى أكسفورد في يونيو من هذا العام في زيارة قصيرة لأحد أصدقائه الذين تخرجوا من نفس المدرسة ، فتعرف على روبرت صدى (الذي قدر له أيضاً أن يصبح من كتاب إنجلترا وشعرائها) وكان طالباً بجامعة أكسفورد حينئذ ، فكان لهذه المقابلة بينهما أثر حاسم في حياة كولردج . لقد نشأت الصداقة بينهما في التو ، ودعاه صدى لزيارته في مدينة برستول أثناء العطلة الصيفية وفي برستول عرفه على أخت خطيبته ، « ساره فريكر » التي قدر لها أن تصبح زوج كولردج

فما بعد ، وكان صدى يشبه كولردج في أنه التحق بالجامعة لدراسة اللاهوت لكي يصبح قسيساً ، غير أن قراءته للمؤرخ الإنجليزي الشاك جبون زعزعت عقيدته الدينية . كذلك كان يؤمن بالمبادئ الجمهورية الثورية في السياسة ، كما كان مغرمًا بأعمال روسو وبآلام فرتر لجوته . وأغلب الظن أن صدى هو الذي أوحى إلى كولردج بفكرة البنتيسقراطية Pantisocracy فقد صادف أن قرأ صدى إحدى قصائد الشاعر الإنجليزي كولي التي يحلم فيها باعتزال الحياة الاجتماعية وبالمعيشة وسط الكتب فقط في كوخ ناء بأمريكا ، فتحمس لهذه القصيدة وتمنى لو أمكنه تحقيق هذا الحلم الجميل . وسواء أكان مصدر هذه الفكرة هو صدى أم كولردج فقد تحمس كلاهما للفكرة حماساً بالغاً ، ولا سيما كولردج الذي أطلق عليها اسمها اليوناني هذا ، وتصور أن تحقيقها أمر هين ، فقد قرأ كتاب « العدالة السياسية » للفيلسوف الإنجليزي وليم جودوين ، فافتنع بأنه من الممكن أن يصبح الإنسان كاملاً . وأخذ الصديقان يدعوان إلى الفكرة ، ويحاولان ضم أصدقائهما إليهما . ويصف أحدهم - توماس بول - تفاصيل المشروع في خطاب إلى صديق ، فيقول : إنهم كانوا ينوون أن يذهبوا في جماعة تتألف من اثني عشر رجلاً واثنتي عشرة امرأة ، يعرف كل منهم طبع الآخر جيد المعرفة ، ويرحلوا إلى أمريكا حيث يقيمون مجتمعهم المثالي أو مدينتهم الفاضلة . وقرروا أنه يكفي لسد حاجاتهم جميعاً أن يعمل الرجال في فلاحه الأرض ساعتين أو ثلاث ساعات كل يوم على الأكثر ، وأن يصرفوا وقت فراغهم أى ما تبقى من اليوم بعد هذه الساعات الثلاث في القراءة والدراسة والجلد وفي تعليم أولادهم . وكان النساء سيقمن بتربية الأطفال والأعمال الأخرى التي تتناسب مع تكوينهن . إلا أنهم أيضاً كن سينفقن جل وقتهن في تنمية عقولهن بالدرس والتحصيل . ويمكننا أن نصف البنتيسقراطية بالإجمال بأنها نظام اجتماعي مثالي قائم على فكرة المساواة التامة وإنكار الملكية الفردية وتقديس الحياة الفكرية وحرية الرأي والعقيدة .

ولما كان من المقرر أن ترحل الجماعة في إبريل من العام القادم لذا خطب كولردج «ساره» بقصد الزواج منها والرحيل معها إلى أمريكا . وفي سبتمبر ١٧٩٤ عاد كولردج إلى كمبرج وهناك ذاع نبأ مشروع البنتيسقراطية فحاول أستاذه أن يثنيه عن عزمه بلا جدوى وغادر كولردج الجامعة بلا عودة . وكانت مشكلته الكبرى هي كيفية جمع المال اللازم لتنفيذ المشروع . فباع بعض قصائده لأحد الناشرين نظير مبلغ زهيد ، وبدأ يلقي المحاضرات العامة في شتى الموضوعات . ولكن لم يلبث أن أخذ حماسه للمشروع ينخبو شيئاً فشيئاً لأسباب عدة ، منها أنه تبين أن صدى بدأ يجيد عن مبادئ البنتيسقراطية الأصلية إذ أعرب عن رغبته في اصطحاب خادم معه ، وفي ذلك تناقض مع فكرة العدالة والمساواة المطلقة التي تنص عليها المبادئ . كذلك عزم صدى على اصطحاب أمه ، ولم يقبل كولردج فكرة أخذ الأمهات معهم لأنهن لا شك سيفسدن عقول الصغار بجزعيلات الدين ، وسيكون تأثيرهن منافياً للعالم الآباء التي ترمى إلى تربية الأطفال تربية عقلية بحتة . ثم أدخلت بعض التعديلات على المشروع ، إذ أقنع أحد أصدقاء صدى كولردج بأنه من الأصوب أن يجربوا هذا المجتمع المثالي في إنجلترا قبل أن يرحلوا إلى أمريكا . واتفقت الجماعة على شراء مزرعة في مقاطعة ويلز ، وعلى إدارتها على أسس تعاونية باعتبار أن ذلك خطوة أولى في سبيل تحقيق البنتيسقراطية . ولكن ما لبث أن دب الخلاف بين كولردج وصدى . فقد علم كولردج أن صديقه ينوى لإباحة الملكية الفردية في مجتمعهم المثالي ، بل إنه قد وعد عمه بالعودة إلى الدراسة بالجامعة نظير معونة مادية يعطيها عمه له . وهكذا تبدد هذا الحلم الجميل ، وانتهت الصداقة بين كولردج وصدى ، تلك الصداقة التي أدت إلى هجرة كولردج لدراسته الجامعية وإلى زواجه من ساره فريكر التي لم يكن يحبها وإنما اضطر إلى الزواج منها بدافع الشرف فحسب . بعد ذلك أخذ كولردج يلقي المحاضرات العديدة في السياسة مدافعاً عن الحريات الدستورية . كما أنه اشتغل واعظاً دينياً يدعو إلى مبدأ التوحيد في المسيحية

بدلاً من مبدأ الثالث . وفى عام ١٧٩٦ أصدر مجلة ثقافية سياسية باسم « الحارس » كان يحررها برمتها تقريباً بنفسه ، ولذلك فلم تعمّر طويلاً ولم يصدر منها سوى عشرة أعداد .

ولعل أهم حدث فى حياة كولردج فى ذلك الوقت هو مقابلته للشاعر الشهير وليم وردزورث ونشأة الصداقة بينهما . لقد كانت صداقة فريدة من نوعها . فقد استأجر وردزورث بيتاً على بعد ثلاثة أميال من القرية التى كان يقيم فيها كولردج ، ولم تمض أيام على انتقال وردزورث وأخته سوروثى إلى بيتهما الجديد حتى كان كولردج يمضى معظم وقته معهما فى هذا البيت . إلا أن عوزه وفاقته نغصا عليه حياته بعض الوقت ، واضطره إلى مراسلة الصحف أحياناً ، وإلى التفكير فى مشروعات عدة لم تسفر للأسف عن شئ . وعلى العموم لم يتمكن كولردج من المعيشة إلا بمساعدة بعض أصدقائه الذين قرروا فيما بينهم أن يتبرع له كل منهم بمبلغ خمسة جنيهات فى العام . ومع ذلك فقد اضطر فى نهاية الأمر إلى قبول وظيفة واعظ دينى يدعو إلى المذهب التوحيدي . وذهب فعلاً إلى إحدى القرى لإلقاء خطبة تحت الاختبار ، إلا أن أحد المعجبين به الأثرياء توماس ودجود انتشله من هذا المصير ، إذ وقف عليه فى يناير ١٧٩٨ بالتعاون مع أخيه ، مبلغ مائة وخمسين جنيهاً فى العام طيلة حياته ، طالما هما فى حالة مادية تسمح لهما بذلك ، واشترطاً عليه فقط أن يتفرغ للحياة الأدبية عامة ولكتابة الشعر ودراسة الفلسفة . ففضى كولردج هذا العام فى صحبة وردزورث وشقيقته النابهة ، ينظم الشعر ويتناقش معهما فى شتى المسائل الأدبية . وقد تغيرت آراء كولردج السياسية تغيراً كبيراً أثناء هذا العام ، فلم يعد يناصر الثورة الفرنسية ولو أنه لم يتحول إلى صف الحكومة الإنجليزية ولم يدافع عن سياسة الحرب ضد فرنسا . وفى أثناء هذا العام أيضاً (أى بين ١٧٩٧ و ١٧٩٨) كتب كولردج أجود شعره على الإطلاق مثل قصائد « كوبلاخان » و « الملاح العتيق » و « كريستابل » . وفى عام ١٧٩٨ أصدر كولردج بالتعاون مع وردزورث ديوانهما

المشهور « مقطوعات قصصية غنائية » - ذلك الديوان الذى لعب دوراً خطيراً فى تطور الشعر الإنجليزى ، مع أنه لم يصب نجاحاً فى بادئ الأمر ، وإنما قوبل بالتهكم والسخرية . وكان الغرض المباشر من نشر هذا الديوان جمع ما ما يكتفى من المال للذهاب فى رحلة إلى ألمانيا .

رحل كولردج إلى ألمانيا فى سبتمبر ١٧٩٨ ومعه وردزورث وشقيقته . وكان يرمى إلى تعلم اللغة الألمانية ودراسة الأدب الألمانى ، بينما كان قصد وردزورث وشقيقته زيارة معالم ألمانيا . لذلك افترقا عند راتسبورج ، وتوجه كولردج إلى مدينة جوتنجن ، فالتحق بجامعة وظل فيها عدة أشهر يدرس اللغويات ، ويتردد على محاضرات الأستاذ « بلومباخ » فى علم النفسولوجيا . كما أنه بدأ فى ذلك الوقت فى قراءة أعمال الفيلسوف الألمانى كنت ، ولو أنه لم يهتم بدراسة الميتافيزيقا والفلسفة بوجه خاص حينئذ . كذلك أخذ كولردج يجمع المادة اللازمة لوضع كتاب عن الأديب الفيلسوف ليسنج . ثم عاد كولردج إلى إنجلترا فى يوليو ١٧٩٩ مثقلاً بالديون ، بعد أن أنفق مالا كثيراً أثناء رحلته ، ولا سيما فى شراء الكتب الفاسفية التى كان يزعم دراستها بعد عودته . وبدلاً من أن يستقر إلى تأليف كتابه عن ليسنج حتى يتمكن من سداد ديونه ، كما كان ينوى ، نجده ينصرف كلية إلى دراسة الفلسفة ، ودراسة سبينوزا بوجه خاص . ثم بلغه نبأ كاذب عن مرض صديقه الشاعر وردزورث ، فعقد عزمه على زيارته فى التو فى منطقة البحيرات بشمال إنجلترا فقد اتخذ وردزورث مقامه فيها بعد عودته من ألمانيا . فقضى بعض الوقت مع وردزورث وشقيقته يجولون فى أنحاء هذه المنطقة الجميلة . وفى بيت وردزورث قابل كولردج « ساره هتشنسون » أخت خطيبة وردزورث ، وسرعان ما وقع فى غرامها ، واستمر حبه اليأس لها يعذبه سنين طويلة . ولما كان لزاماً عليه أن يحصل على المال لسداد ديونه انجرف أخيراً فى ميدان الصحافة ، فذهب إلى لندن واشتغل بتحرير المقال الإفتاحى فى صحيفة A Morning Post فى ديسمبر ١٧٩٩ وكانت صحيفة متحررة تناهض الحكومة الإنجليزية وسياسة

الحرب ، كما كانت تناهض أتباع فرنسا . وكانت مقالاته جميعاً تلور حول السياسة الخارجية . ثم سُم كولدريج حياة الصحافة وقرر اعتزالها في مارس ١٨٠٠ . لقد كان يأمل أن يوفق بين عمل الصحافة بعد الظهر وبين إنتاجه الأدبي في الصباح ، ولكنه تبين له استحالة هذا التوفيق ، فغادر لندن ، وبدلاً من أن يكتب مؤلفه عن ليسنج اتفق مع إحدى دور النشر على ترجمة مسرحيات « فللنشتين » للشاعر الألماني شيلر . فترجم مسرحيتين منها غير أنه لم يتمكن أبداً من ترجمة المسرحية الثالثة والأخيرة ، ولا من كتابة المقال النقدي عن شيلر الذي وعد الناشر بكتابته . وفي صيف ١٨٠٠ قرر كولدريج الانتقال إلى منطقة البحيرات لكي يكون على مقربة من وردزورث .

وبعد انتقال كولدريج إلى الشمال عادت العلاقة بينه وبين وردزورث إلى ما كانت عليه حينما كان وردزورث يقطن بالقرب منه ، فكانا يقضيان جل وقتهما معاً ، يتناقشان في شتى الموضوعات ، ويتبادلان الآراء في الشعر والنقد . وكانا يقطعان مسافات طويلة مشياً على الأقدام ، ويحولان في أنحاء هذا الإقليم الطبيعي الجميل ، ويتعرضان للبرد والصقيع والمطر . ولم يكن مناخ هذه المنطقة الرطب يلائم صحة كولدريج ، لأنه كان يعاني من بعض آلام الروماتزم . لذلك لم ينصرم عام ١٨٠٠ حتى تدهورت صحته ، ومرض بالديستاريا ، وتورمت ركبتاه وأصابه ، ولازمه المرض طوال عام ١٨٠١ تقريباً . وفي أثناء هذا المرض بدأ كولدريج يتعاطى الأفيون لتسكين الألم الذي كان يعانيه . لقد قرأ في إحدى المجلات الطبية عن تأثير هذا المخدر في المرض الذي كان يشكو منه ، فقرر في الحال أن يجرب هذا الدواء الجديد ، فكان تأثيره على حد قوله تأثير السحر أو المعجزات . غير أن تأثير هذا المخدر للأسف يتضاءل بالاستعمال فوجد كولدريج نفسه يزيد من كمية الجرعة بالتدريج كل يوم حتى أصبح بمضي الوقت مدمناً لا يستطيع أن يستغنى عنه . وكثيراً ما دافع كولدريج عن نفسه ضد من كانوا يتهمون به بضعف الخلق ويعيبون عليه عاداته السيئة ، قائلاً

إنه لم ينشد الأفيون سعيًا وراء الم لذات الحسية ، بل تلافياً للألم الحاد الذى كان يؤرقه ويقض مضجعه . ولم يجعل كولردج من تعاطيه للأفيون سرّاً من الأسرار . وإنما كان يعلم ذلك عنه منذ البداية بعض أصدقائه المقربين إليه .

ولم يكن تعاطى الأفيون الوسيلة الوحيدة التى لجأ إليها كولردج لمقاومة آلام المرض . وإنما عمد إلى الاستبطان والتفكير الفلسفى فى المشكلات العويصة ، فوجد لهذا الضرب من النشاط الفكرى تأثيراً فى نفسه يحكى تأثير المخدر . لقد دفعه ألمه إلى محاولة استكهان طبيعة الألم السيكولوجية ، فيقول : « إننى أحتمل الألم بالشجاعة والصبر اللذين تتميز بهما المرأة . ولقد أصبحت أجاهه وأأمل وجهه بهدوء وبرباطة جأش — إن جاز هذا التعبير — وأسأله عن كنهه ومصدره . » . ويكتب إلى أصدقائه قائلاً إنه تشعله الآن القضايا الميتافيزيقية معظم الوقت ، وإنه لم يعد يقنع بالفلسفة التقليدية القائمة على أساس مذهب لوك ، كما أنه قضى على مذهب ديفيد هارتلى (ذلك الفيلسوف السيكولوجى الذى ذاع صيته فى القرن الثامن عشر فى إنجلترا وكانت له أهمية كبرى فى ذلك الوقت مع أنه قلما يذكر اسمه الآن) ، وتخلص من الحتمية التى يؤدى إليها هذا المذهب . فلم يعد يعتبر قانون تداعى المعانى أساس التفكير الإنسانى كما يؤمن هارتلى . ونجد كولردج فى هذه المرحلة من تطوره يقرأ للمتصوف جيوزدانو برونو وتزداد معرفته بأعمال كنط . ووسط هذا الاهتمام المتزايد بالفلسفة وبالتفكير المجرد يدرك كولردج تماماً النزاع القائم فى نفسه بين الرغبة فى التفلسف وبين نداء الشعر ، ويأمل ألا تقتل الفلسفة الشعر فى نفسه . غير أن صحبته تستمر فى التدهور وحالته النفسية تزداد سوءاً ، فنجدته يهاجم الأوضاع الاجتماعية فى إنجلترا لأن الأديب فيها لا يستطيع أن يحصل على لقمة العيش بدون أن يسىء استعمال مواهبه ويضيعها . وتراه حائراً تخامره فكرة الهجرة إلى أمريكا مرة أخرى ، وتراوده أحياناً فكرة الرحيل إلى جنوب أوربا بغية الدفء والمناخ الذى يلائم صحته .

ولعل أهم ما حدث لكولردج عام ١٨٠١ بالإضافة إلى مرضه هو يقينه من فشل حياته الزوجية . لقد كتب إلى صدي يقول : « أما عن ساره فوأسفاه . إن مزاجينا لا يتفقان . . . سأظل آمل أن النهاية ستكون سعيدة ! . . . ولكن إذا استمر عدم الوفاق بيننا وزاد حدة وعنفاً (الشيء الذى سيحدث بلا شك إذا قدر له أن يستمر) فحينئذ يكون انفصالى عنها أفضل لها ولأطفالى من أن تصبح أرملة ويصبح أولادى يتامى . . . لقد قتلت موضوع الزواج بالتفكير المتأنى الدقيق ، فأمّنت إيماناً عميقاً بأن رباط الزواج شيء لا يصح حله . » ولا نستطيع أن ننجزم بالأسباب التى أدت بكولردج إلى هذه الكارثة فى حياته الزوجية . أهو غرامه بساره هتشنسون ؟ أم هو مزاج زوجه الصعب وغيبتها من دوروثى وردزورث ، أخت الشاعر التى كانت تفوقها ذكاء وشخصية ؟ لقد كانت مسز كولردج امرأة عادية ، ولا شك أنه خاب ظنّها فى كولردج لأنه لم يصب النجاح السريع البارز الذى كانت تتوقعه له لضيق أفقها ولما لها من عقلية دنيوية ونظرة مادية . هذا فضلاً عن أنها كانت تعتقد أن مظهر زوجها كان كثيراً ما يدعو إلى الضحك لأنه كان مهملًا فى ثيابه . ولم تكن لتستطيع أن تتعاطف معه فى نشاطه الفكرى أو أن تدرك قيمة التفكير الفلسفى العميق الذى كان يستغرق زوجها . ولقد قالت عنها دوروثى وردزورث أن العيب الجوهرى فى شخصيتها هو حاجتها إلى الحساسية الكافية لأن تجلب السعادة إلى رجل مثل كولردج .

تغيب كولردج عن بيته وأسرته عدة أشهر (منذ نوفمبر ١٨٠١ حتى مارس ١٨٠٢) . قضى معظمها فى مدينة لندن وفى التنقل من بلد إلى آخر . وحينما عاد إلى زوجه فى مارس بدأ النزاع والشقاق بينهما من جديد ، وعواده شقاؤه وضاعَت آماله فى حياته الزوجية إلى الأبد . وفى الشهر التالى لعودته كتب كولردج إحدى قصائده الكبرى « نشيد الكتابة » ينعى فيها فقدانه القدرة على التمتع بجمال الطبيعة وسحرها ، وفقدانه روح الخيال الخلاق ، ويقول فيها إن عزاءه الوحيد

الآن أصبح في التفكير المجرد وسبر أغوار المسائل الميتافيزيقية العويصة . وبعد فترة قصيرة من الهدوء والاستتباب في حياته الزوجية قرر أن يرافق توماس ودجود (صديقه الثرى الذى وقف عليه مبلغ مائة وخمسين جنيهاً في العام) في رحلة دامت بضعة أسابيع كان يكتب فيها إلى زوجه خطابات لا تخلو من العطف والمودة ، ولو أن بعض هذه الخطابات لم تؤد إلى تحسين العلاقة بينهما . لقد كان منهمكاً فيها بتحليل مشاعره ، بحيث إنه ما طرأ بباله أبداً أن يكون لكلامه وقع ثقيل على أذنها أو تأثير عكس ما كان يرمى إليه . فنجدته مثلاً يقول لها في أحد خطباته : « ساعينى يا عزيزتى ساره فالثة يعلم أننى أقولها بدون أى رغبة لدى في جرح مشاعرك وبدون أى إحساس بالغرور عندى . ساعينى إذا قلت لك إنك أدنى منى نوعاً وكما في الخبرات والجنس وفى المواهب الطبيعية العاطفية والعقلية . ولذلك فمن الحق أن تتوقعى منى أن أرى الأشياء من خلال عينيك فأطرد أصدقائى من قلبى . ولكنه ليس من الحق أن يكون لى أنا الحق فى أن أتوقع بل وأطلب منك أن تحاولى أن تشعرى بشىء من الحبة إزاء أولئك الذين هم فى نظرى جديرون بحبى وأن تحاولى أن تحسنى معاملتهم . »

وقضى كولردج معظم عام ١٨٠٣ هائماً على وجهه فى إنجلترا منتقلاً من بيته فى الشمال إلى بيت صديقه الثرى ودجود وإلى مدينة لندن . وفى لندن صادف نجاحاً اجتماعياً رائعاً . فقد كانت طلاقته وموهبته الكلامية وحيويته من الأمور التى جعلت الناس تتسارع إلى دعوته إلى حفلاتهم واجتماعاتهم . ويقول عنه أحد الذين عرفوه فى هذه المرحلة من حياته « إن الدعوات تنهمر عليه إلى الذهاب إلى الحفلات — كما تنهمر على المغنى — لكى يطرب المدعويين بموهبته . » وفى ربيع ١٨٠٣ عاد كولردج إلى بيته وزوجه فعاد إليه مرضه وألزمه الفراش خمسة أشهر . ويبدو أنه هجر الشعر أو أن الشعر هجره فى هذه الفترة ، فنجدته يكتب إلى أصدقائه قائلاً : « لقد فطمت نفسى تماماً من عادة كتابة الشعر . . . بل أصبحت أجد تأليفه عملية شاقة مؤلة . » وعكف على دراسة الفلسفة ، وكان

غرضه الأسمى كما يقول هو أن يدحض حجج المدرسة التجريبية من هوبز ولوك إلى هيوم، وأن يهدم مدرسة تداعى المعانى من أساسها . وكان أعز أمل لديه أن يدون مذهبه الفلسفى فى مجلد ضخم . لقد كان يخشى ألا يتمكن من فعل ذلك وكان محقاً فى مخاوفه لأنه لم يقدر له أن يدونه حتى مماته . وفى هذه الفترة أيضاً نجده يفكر فى القيام بوضع مؤلفات عدة فى الأدب وفى غير الأدب . فيكتب إلى صدى يقترح عليه أن يتعاونوا على تأليف تاريخ ثقافى لإنجلترا ، عبارة عن موسوعة فى تاريخ المعرفة بشتى فروعها فى إنجلترا . فلم تغب عن صدى استحالة تنفيذ هذا المشروع ، لا سيما وأنه كان يتحتم على كولردج وفق هذا المشروع أن يضع بمفرده مجلدات عديدة ! وصدى كان أدرى الناس بطبيعة كولردج وعدم قدرته على تنفيذ المشروعات . وغنى عن الذكر أن مشروع كولردج هذا لم يسفر عن شئ .

ولم تتحسن صحة كولردج كما كان يأمل ، فعقد العزم على الرحيل إلى جنوب أوروبا . ولم يكن أمامه مجال كبير لاختيار البلد التى يسافر إليها بسبب حروب نابليون فقرر الذهاب إلى جزيرة مالطة ، وكانت لا تزال تابعة لبريطانيا فى ذلك الوقت . ومنذ بداية مرضه حتى الآن لم يتوقف كولردج جدياً عن تعاطى الأفيون، فنجده يطلب من صديق له فى أحد خطاباته أن يحضر معه كمية وافرة من الأفيون لكى يأخذها معه إلى مالطة . وتمكن كولردج من الحصول على قرض من بعض أصدقائه لكى يسد به ديون زوجه ويجهز نفسه للرحلة . ثم حصل على خطابات توصية وتقديم إلى حاكم مالطة ، ورحل إلى الجزيرة فى ربيع عام ١٨٠٤ تاركاً راتبه السنوى لزوجه لكى تنفق منه أثناء غيابه عن وطنه .

واستطاع كولردج بفضل حديثه الشيق ومواجهه العقيلة أن يحظى على إعجاب حاكم مالطة ، فتمنحه إحدى الوظائف الحكومية بها . غير أن القيام بعمل منظم لم يكن يلائم طبيعة كولردج ، ولذلك لم يتصرم عام ١٨٠٤ إلا وهو متبرم بحياته فى مالطة متحرق شوقاً إلى العودة إلى وطنه مع أنه لم تكن لديه أية فكرة

واضحة عما كان سيصنعه عند عودته . ولا شك أن حياته الزوجية الفاشلة كانت من العوامل التي دفعته إلى هذا المنفى الذي اختاره بمحض إرادته ، إذ يكتب إلى زوجته قائلاً : « يا لهي ! لو لم يكن ذلك الذي يعلمه كلانا جيد العلم هو مصيرنا المحتوم لفضلات بكل سرور أن أبقى في إنجلترا وأحيا حياة لا تتوفر فيها سوى الضرورات » . ولم يتمكن كولردج من إتمام أى إنتاج أدبي أثناء إقامته بالملطه . ومع ذلك فقد كان يلجأ دائماً إلى تدوين أفكاره وخواطره في مذكراته التي تشغل مجلدات عديدة ، والتي لم يبدأ نشرها إلا عام ١٩٥٧ بفضل جهود الأستاذة الكندية كاثلين كوبرن . وحينما أعرب كولردج إلى حاكم مالطه عن رغبته في اعتزال وظيفته أخيراً لم يتمكن الحاكم من إخلاء طرفه إلا بعد أن عاد من يحل محله ، وقد استغرق ذلك مدة طويلة بسبب الحرب . هذا فضلاً عن أنه اضطر إلى العودة إلى إنجلترا عن طريق إيطاليا فاستغرقت رحلته وقتاً أطول بكثير مما كان يتوقع ، وما كان يتوقعه له أصدقاؤه في إنجلترا ، وذلك بسبب إغلاق الطرق أثناء الحرب . لقد اضطر إلى تجشم الصعاب والمخاطرة بين الحين والآخر ووصل أخيراً إلى إنجلترا في صيف عام ١٨٠٦ ، أى بعد غيبة عن وطنه دامت عامين ونصف عام ، وحيداً مريضاً مفلساً . ولم يذهب إلى الشمال حيث بيته وزوجه وأولاده ، وإنما مكث في لندن مع بعض أصدقائه قائلًا إنه يبحث عن مورد رزق له يعرض عليه المبلغ الكبير الذي اضطر إلى إنفاقه في الرحلة ، بينما السبب الحقيقي الذي جعله يؤجل عودته إلى بيته مدة دامت حوالى شهرين هو أنه لم يكن يرغب في استئناف المعيشة مع زوجته ، فجعل يتأخر ويسوف حتى لم يعد في مقدوره المزيد من التسويف ، وحتى تبين أصدقاؤه حقيقة دوافعه وانتهى به الأمر بعد الكثير من اللأى والتردد إلى الانفصال عن زوجته في آخر عام ١٨٠٦ ، ومنذ هذا التاريخ تقريباً حتى وفاته عام ١٨٣٤ عاش كولردج معظم حياته بعيداً عنها ، إما وحيداً وإما ضيفاً على أصدقائه الذين كانوا يشفقون عليه .

وفى يناير عام ١٨٠٨ اضطرتة الفاقة والديون المتراكمة إلى طرق سبيل المحاضرات العامة . فبدأ أول سلسلة من المحاضرات العامة له فى الأدب فى مدينة لندن . وكان موضوع السلسلة أصول الشعر ممثلة فى شعر شكسبير وغيره من شعراء الإنجليز مثل سبنسر وميلتون ودريدن وبوب وفى الشعر الإنجليزى المعاصر . وحاول أن يعرض فى هذه المحاضرات آراءه فى الذوق والخيال والعاطفة وفى مصادر المتعة الفنية . ولم تبدأ السلسلة بداية طيبة لمرضه ولتأثير المخدر عليه مما جعله يتخلف عن بعض المحاضرات ، ولكنه مضى يلقيها بشيء من الانتظام حتى يونيو من نفس العام . وللأسف لا نعلم ما قاله كولردج فى هذه السلسلة ، فقد كان كعادته يرتجل محاضراته ، ولم تصل إلينا أى مذكرات دوّنها من استمع إليها . وبعد أن أتم كولردج هذه السلسلة عاد إلى منطقة البحيرات حيث استقر صديقه وردزورث بعد زواجه وبعه أخته دوروثى . وكانت ساره هتشنسون ، أخت زوجه تقيم معهم فى ذلك الوقت . فعاش كولردج مع وردزورث وأسرته معظم الوقت حتى ربيع عام ١٨١٠ . وقام فى هذه الفترة بمحاولة جادة للتحرر من عبودية المخدر فعرض نفسه على أحد الأطباء وأخبره الطبيب أنه سيهلك إذا انقطع نهائياً عن تعاطى المخدر ، ونصحه بخفض كمية ما يتناوله إلى السادس . فعمل بنصيحة الطبيب وظهرت آثار التحسن فى صحته وحالته النفسية بوضوح بعد وقت قصير ، وبدأ أصدقاؤه يتحدثون عن تحسن حاله واستعادوا ثقتهم فى قدرته على الإنتاج مرة أخرى بعد أن كادوا يفقدون الأمل فيه . ونجده يكتب إلى أحد أصدقاؤه قائلاً إنه حتى الآن كان ينثر أفكاره وآراءه فى شتى الموضوعات فى حديثه مع الغير بدون عناية بها أو إحساس بالمسئولية لإزاءها وكانت النتيجة أنه كثيراً ما استولى عليها الغير ونشرها دون أن ينسبها إلى صاحبها ، ولقد آن الأوان حقاً أن يدون آراءه وينشرها باسمه . وهكذا فى عام ١٨٠٩ بدأ يصدر صحيفة أسبوعية كان يحررها بمفرده أطلق عليها اسم «الصديق» ، صحيفة ترمى إلى مناقشة مبادئ السياسة والعدالة والأخلاق والذوق . ويقول فى البرنامج الرسمى لهذه الصحيفة :

« إن غاية الصديق بصورة عامة مجملة هي الدفاع عن تلك الحقائق والحقوق التي أساسها العناصر النبيلة الدائمة في الطبيعة البشرية ضد النزوات والمودات واللذات التي إما تعتمد على أسباب عارضة زائلة وإما يبتغيها الناس للدوافع دنیا . أما عن الموضوعات الرئيسية التي ستعالجها مقالاتي فهي كما يلي : الأساس الحقيقي الوحيد للأخلاق أو الفضيلة مميزين بين الفضيلة أو الخير وبين مجرد المنفعة ، مصدر الدوافع الخلقية ونموها مميزين بينها وبين الدوافع الخارجية أو المباشرة . تعريف طبيعة الذوق (بالنسبة إلى الحكم عامة وإلى العبقرية) وتوضيح هذه الطبيعة بالتماذج والتطبيقات ، وتحديد ضرورة اعتماد الذوق على الدوافع والعادات الخلقية . وتحت هذه النقطة سأضمن لب ما قلته في المحاضرات العامة عن أبرز الشعراء الإنجليز وذلك أثناء توضيحي للمبادئ العامة في الشعر ، هذا بالإضافة إلى أنني سأنوه بالعلاقة بين الفنون الجميلة (المعمار وفن تنظيم الحدائق والازي والموسيقى والرسم والشعر) وبالمبادئ التي تشترك فيها هذه الفنون . لفت الأنظار إلى موضوعات جديدة في لغتنا يحق لنا أن نعجب بها . والتعريف بالآداب السويدية والدمركية والألمانية والإيطالية ، حاضرها وماضيها ، على نحو لا يتحقق في المؤلفات الفرنسية الشائعة ولم يسبق تقديمه إلى القارئ الإنجليزي (وقد أضيف إلى هذه الآداب الآداب الإسبانية والبرتغالية والفرنسية التي سيكتب لي أحد أصدقائي تعريفاً بها) . شخصيات حقيقية قابلتها في حياتي ، وقصص وتجارب وليدة حياتي وأسفاري . . . إلخ طالما توضح هذه قوانين أخلاقية عامة ولا علاقة مباشرة لها بالسياسة الحالية أو بشخصيات معينة . التربية بأوسع مدلولاتها ، التربية الفردية والوطنية . منابع السلوى لمن حلت عليهم الكوارث أو ابتلاهم المرض أو الكتابة الفكرية ، وذلك عن طريق حسن استعمال العقل والخيال والحس الخلق . . . وأقصد بالكتابة الفكرية بوجه خاص الشك أو عدم الإيمان بأن العالم تحكمه قوى خلقية ، والشك في الأسس والقضايا التي تقوم عليها آمال الإنسان الدينية »

وكان كولردج كعادته غير عملي في تصرفاته بشأن هذه الصحيفة ، فقرر شراء المطبعة والورق نفسه مما اضطره إلى اقتراض مبلغ كبير من المال . وكانت الصحيفة تطبع في بلدة غير البلدة التي كان يعيش فيها كولردج ، بلدة تبعد بدورها كثيراً عن البلدة التي كان يتم فيها التوزيع . ولم يكن لديه دائماً الكمية الكافية من الورق ، وغير ذلك من الصعاب العديدة . ومع ذلك فقد تمكن من إصدار أعداد كثيرة من الصحيفة . ثم غادرت ساره هتشنسون بيت وردزورث وكانت بمثابة الوحي الذي يدفعه إلى العمل . ولعل رحيلها كان من الأسباب التي جعلته يبطل إصدار الصحيفة إذ اضطر إلى إيقافها في مارس ١٨١٠ دون أن يعالج إلا جزءاً ضئيلاً من البرنامج الموسوعي الذي وعد به القارئ . وكانت خسارته في هذا المشروع تربو على المائتي جنيه .

عاد كولردج إلى بيته بعد فشل مشروع « الصايق » ومكث فيه وقتاً قصيراً غادره بعدئذ إلى لندن . وفي لندن استضافه أحد أصدقائه بعض الوقت ولكنهما حدث أن تشاجرا وتهور الصديق فقال لكولردج إن وردزورث كان محقاً حين حذره منه ومن عاداته السيئة وحين شكاه من المضايقات التي سببتها لأسرته لإقامته معهم ، وإنه أخطأ حين لم يصغ إلى وردزورث حينئذ . فجاء قول هذا الصديق صدمة أليمة في نفس كولردج . لقد خاب ظنه في صديقه وردزورث الذي كان يحله ويقدره ويعتبره مثال الصديق الكامل خلال الأربعة عشر عاماً الماضية . وانقطعت الصلة بين كولردج ووردزورث شهوراً عدة ، ولم يتمكن أحد من الصلح بينهما إلا بعد مضي عام . غير أن العلاقة بينهما لم تعد إلى ما كانت عليه من قبل . ترك كولردج منزل هذا الصديق الذي تشاجر معه وأقام بمفرده في أحد الفنادق فترة من الزمن ولكن لم يستمر على هذه الحال طويلاً إذ دعاه صديق يدعى مورجان للإقامة معه وأسرته في بيته فقبل كولردج الدعوة ومكث معه لمدة عام ونصف .

وبدا له في أول الأمر أن الصحافة هي الميدان الوحيد الذي لا يزال مفتوحاً

أمامه فاشتعل في صحيفة تسمى Courier وكان يكتب فيها تعليقات قصيرة على الأحداث السياسية الجارية الداخلية والخارجية . غير أنه سرعان ما ضاق ذرعاً بهذه الوظيفة وتركها في خريف ١٨١١ وقرر أن يعود إلى إلقاء المحاضرات العامة فألقى ثانياً سلسلة له في الفترة ما بين نوفمبر ١٨١١ ويناير ١٨١٢ ، وأصابت هذه السلسلة قدراً من النجاح إذ حضرها شخصيات بارزة في الحياة الأدبية بلندن مثل الشعارين صمويل رودجرز وبيرون . وقد وصل إلينا ملخص ما قاله كولردج في هذه المحاضرات : ذلك لأن أحد أصدقائه قد كلف بعضهم بالذهاب إليها بانتظام بقصد اختزالها حتى لا تضيع تماماً كما ضاعت السلسلة الأولى . وكان موضوع هذه السلسلة الذي أعلن عنه هو شكسبير وملتون والمبادئ العامة للشعر كما تتضح في شعرهما ، وتطبيق هذه المبادئ بوصفها أسساً للنقد على الأعمال المعروفة للشعراء الإنجليز المحدثين والمعاصرين . ولقد وفق كولردج إلى حد ما في تغطية هذه المساحة الهائلة الأهم إلا إذا استثنينا نتاج الشعراء المعاصرين لأنه لم يشر إليه في هذه المحاضرات . وما هو جدير بالذكر أن أحد المستمعين إليه وكان ألمانيا أتى إليه بعد فراغه من إلقاء المحاضرة عن مسرحية شكسبير « روميو وجولييت » وأراه كتاب « محاضرات في فن المسرح وفي الأدب » للناقد الألماني فلهم شليجل ويتضمن محاضراته التي ألقاها عن الأدب المسرحي في فيينا عام ١٨٠٨ . وبين له مواضع الشبه الكثيرة التي استرعت انتباهه بين آراء شليجل والآراء التي عبر عنها كولردج في محاضراته . وقال له إنه لو لم يظهر الكتاب قبل مغادرته ألمانيا مباشرة ولو لم يكن واثقاً من أنه لا يوجد في إنجلترا كلها غير النسختين اللتين في حوزته هو لحزم بأن كولردج قرأ هذا الكتاب . فأجابه كولردج قائلاً إنه لم يسمع بهذه المحاضرات ولم يقرأ لشليجل غير ترجمته لبعض الشعر الإسباني . ورد أحد الحاضرين قائلاً إنه سبق أن استمع إلى السلسلة الأولى من محاضرات كولردج التي ألقاها في عام ١٨٠٨ (أي في نفس العام الذي ألقى شليجل فيه محاضراته في مدينة فيينا) وأنه يذكر أن

كولردج عبر عن نفس الآراء التي قال بها اليوم فيما يتعلق بمسرحية روميو وجوليت . ويجدر بنا أن نتذكر هذه القصة لأنه غالباً ما اتهم المؤرخون كولردج بنقل آراء شليجل دون أن يعترف بدينه عليه .

وتلت هذه السلسلة من المحاضرات سلسلة أخرى استمرت من ١٩ مايو إلى ٥ يونيو عام ١٨١٢ تحدث كولردج فيها عن طبيعة المسرحية ، ، وقارن بين المسرح الكلاسيكي والمسرح الرومانتيكي ، وفصل في الحديث في آخر محاضرة فيها عن مسرحية عطيل . وللأسف لم يصل إلينا من هذه السلسلة سوى البرنامج الرسمي الذي نشره كولردج ، والذي يعلن فيه أنه ينوئ « لإلقاء سلسلة من ست محاضرات عن الأدب المسرحي عند اليونان والفرنسيين والإنجليز والإسبان مع الإشارة بوجه خاص إلى أعمال شكسبير » ويبدو تأثير شليجل واضحاً في هذا البرنامج . وألقى كولردج بعدها سلسلة أخرى ما بين عامي ١٨١٢ و ١٨١٣ عن الشعر والنقد لم يتبق منها غير برنامجها ، ومن البرنامج نرى أنها كانت تلور حول الفرق بين الكلاسيكية والرومانتيكية بوجه عام وشعر شكسبير وملتون . وفي نوفمبر ١٨١٢ قرر أخو توماس ودجود أن يتوقف عن دفع حصته من الراتب الشهري لكولردج وذلك لسوء حالته المالية . ومع ذلك فلم يؤثر هذا القرار في وضع كولردج ، إذ قبلت مسرحيته « التوبة » لتمثيل على أحد المسارح الكبرى باندن في يناير ١٨١٣ وصادفت حسن قبول الجمهور مما در عليه بعض الريح . وفي أكتوبر ١٨١٣ ذهب كولردج إلى مدينة بريستول ليلقي سلسلة أخرى من المحاضرات فيها . وكان موضوع هذه السلسلة أعمال شكسبير بدأها بعرض عام للمميزات العامة لنتاج شكسبير ، وعالج فيها بعض النواحي الخاصة من فنه المسرحي مثل بناء مسرحيته هاملت وماكبث . وحلل شخصيات هاملت وماكبث ونيدي ماكبث . كما تحدث عن مسرحية عطيل وقصة من أقاصيص الشتاء . وحلل شخصيتي عطيل وياجو والشخصيات النسائية في أعمال شكسبير بوجه عام . كذلك نجد أنه يتحدث عن المسرحيات التاريخية

بصفة عامة . ويفصل القول في مسرحيتي الملك رتشارد الثاني والملك رتشارد الثالث ، وينقد الملهاة عند شكسبير وشخصياته الكوميديّة وشخصية فولستاف بالذات . ويختتم كولدرج هذه السلسلة بمحاضرة عن التعليم ومذاهبه . وتلت هذه السلسلة سلسلة أخرى عن الشاعر ملتون بوجه خاص وعن الذوق الفنّي ، كما أنه قام فيها بتحليل قصة دون كيشوت لسيرفانتيس . وقد أصابه المرض بعد هذه السلسلة الأخيرة لكثرة ما كان يتعاطى من المخدر ، واشتدت عليه وطأة المرض حتى أن البعض كان يخشى عليه من الانتحار . ثم أقنعه أحد أصدقائه بضرورة استشارة الأطباء . هذا فضلاً عن أن كولدرج بمحض اختياره عين رجلاً في وظيفة رقيب له ينام في غرفته ويصاحبه أينما ذهب لكي يحول بينه وبين شراء المخدر وتعاطيه . وقد تعذب كولدرج في ذلك الوقت عذاباً قاسياً وأحس بأنه يهوى إلى أعماق الحميم . ومع ذلك كان يخذع الرقيب أحياناً ، ولم يمتنع تماماً عن تعاطي المخدر ، وإنما اكتفى بخفض مقدار الجرعة التي كان يتناولها كل يوم . وفي عام ١٨١٥ انتقل إلى منزل صديقه مورجان بلندن وهدأت حاله بعض الشيء ، فتمكن من العودة إلى النشاط الأدبي . وطبع قصائده مجمعة في جزئين . وكان ينوي كتابة مقدمة لديوانه هذا ، إلا أن هذه المقدمة تطورت وتحورت حتى أخذت آخر الأمر شكل كتابه المعروف « سيرة أدبية » كذلك بدأ يكتب مسرحية خفيفة باسم « زابوليا » .

وفي عام ١٨١٦ عرض كولدرج نفسه على طبيب ممتاز . فأخبره أن حالته ليست باليائسة ، ولكنه تلزمه الملاحظة الطبية الدقيقة والمعيشة في جو هادئ ، واقترح عليه أن يعيش مع أحد زملائه ويدعى جلمان وأوصى جلمان به خيراً . فذهب كولدرج إلى جلمان في نفس العام . وما أن رآه جلمان حتى وقع في شرك حديثه وبلاغته . وقد ظل كولدرج مقيماً في بيت جلمان يعيش كأنه أحد أفراد أسرته حتى وفاته عام ١٨٣٤ . وقبل أن ينتقل كولدرج إلى بيت جلمان نجده يكتب إليه طالباً منه أن يعامله معاملة من يعاني ضرباً من الجنون ، فيقول

له : « إنك لن تسمعى أقول غير الحق لأن ما تعودت عليه من قبل جعلنى غير قادر على الكذب . غير أننى لن أجرو أن أعدك بأنه لن يكون فى مقدورى أن أكذب عليك فيما يتعلق بهذا السم المقيت — اللهم إلا إذا لاحظتني ملاحظة دقيقة . فحتى الآن لم تمض على ستون ساعة كاملة لم أذق فيها هذا المخدر ، وإن كنت لم أتناول إلا كيات ضئيلة نسبياً فى الأسبوع الماضى . ومع ذلك فلئننى أومن إيماناً تاماً بأنه لا داعى للقلق إلا فى الأسبوع الأول فقط . وفى هذا الأسبوع أرجوك ألا تسمح لى ، بل إنه يتحتم عليك ألا تسمح لى بمغادرة بيتك إلا فى صحبتك . هذا هو ما يتحتم فعله سواء باللياقة أو بدونها . كما أنه يجب على مساعدك وخدمك أن يتلقوا أوامر مطلقة منك فيما يخص هذا الموضوع . » وقد أحبه جلمان وأكرمه ، وعامله كأنه من ذويه ، وعنى به عناية فائقة حتى أن هذه المرحلة من حياة كولدرج التى قضها فى صحبته كانت من أطيب فترات حياته وأهدئها . وعلى الرغم مما كان يشكو منه فإن إنتاجه فيها لم يكن بالضئيل .

ففى ١٨١٧ ظهرت له « سيرة أدبية » و « أوراق الحكمة » . وليس كتاب « سيرة أدبية » سيرة أو ترجمة بالمعنى المفهوم ، إذ لا نجد فيه عرضاً تاريخياً للأحداث التى صادفت الأديب الشاعر الفيلسوف فى حياته سواء أكانت هذه أحداثاً خارجية أم باطنة ، فلا يوضح كولدرج لنا كيفية نشأته وتطوره أو كيفية تطوره الفكرى بشكل منظم أو فى سياق زمنى معين . وإنما نجده يستطرد من موضوع إلى موضوع ، وينتقل من فكرة إلى أخرى انتقالاً سريعاً . ونظرة خاطفة إلى عناوين بعض الفصول التى ينقسم إليها المجلدان اللذان يتألف منهما الكتاب كفيلة بأن تعطى القارئ فكرة عن طريقة تنظيمه ، بل عن إحدى الصفات التى تتميز بها عقلية هذا الرجل . فعنوان الفصل الأول هو « النوافع التى جعلت الكاتب يضع هذا المؤلف — كيفية استقبال مؤلفات الكاتب الأولى — ترويض ذوقه فى المدرسة — أثر الكتاب المعاصرين فى عقول الشباب — مقطوعات الشاعر بولز المغناطية — مقارنة بين الشعراء السابقين لبوب واللاحقين

له . « وعنوان الفصل الثانى «اعتقاد الناس أن العاقرة سريعو الغضب - التحقق من صحة هذا الاعتقاد بالنظر إلى الحقائق - أسباب هذه التهمة ومناسباتها - مدى الظلم فى هذه التهمة » ؛ وموضوع الفصل الثالث ما فعله النقاد لإزاء الكاتب ، ومبادئ النقد الحديث وأعمال صديقه الشاعر الكاتب صدى . والفصل الرابع عن ديوان « مقطوعات قصصية غنائية » الذى أصدره بالتعاون مع الشاعر وردزورث وعن قصائد وردزورث الأولى وعن الفرق بين ما يسميه « التوهم » و « الخيال » وأهمية هذا الفرق بالنسبة للفنون الجميلة . أما الفصل الخامس فينتقل بنا إلى « قانون تداعى المعانى - تتبع تاريخه من أرسطو إلى هارتلى . ويستمر فى مناقشة هذا الموضوع فى الفصل التالى مبيّناً مدى خطأ النواحي التى يختلف فيها هارتلى عن أرسطو . ويظل كولردج مع هارتلى فى الفصل السابع ، وتشغله فكرة الثنائية فى الفلسفة فيناقشها عند ديكارت وسبينوزا وليبنتز فى الفصل الثامن ، ويوضح مدى صدق آراء هؤلاء أو كذبها فى تفسير عملية تداعى المعانى . وينقلنا المؤلف فى الفصل التاسع إلى ميدان التصوف والفلسفة الألمانية من كنط إلى فخته وشيلنج . وحينئذ نصل إلى الفصل العاشر نجد هذا العنوان « فصل : استطراد قصصى عبارة عن تقديم للفصل الخاص بطبيعة القوى الخيالية أو التشكيلية وكيفية تكوينها - عن التزمّت واستخدام التعبيرات المتزمّنة - نصيحة إلى الكتاب الناشئين فيما يتعلق بالنشر - حكايات مختلفة فى حياة المؤلف الأدبية وتطور آرائه فى الدين والسياسة . » وعنوان الفصل الحادى عشر « نصيحة حارة لأولئك الذين يودون فى مستقبل العمر أن يصبحوا كتاباً » ، والثانى عشر عنوانه « فصل فى تحذير القارئ فيما يتعلق بقراءة الفصل التالى أو تركه » . بعد هذه المقدمة الطويلة يأتى الفصل الثالث عشر وعنوانه « فى الخيال أو القوة التشكيلية . » والغريب أننا نجد كولردج بدلاً من أن يعالج الموضوع معالجة متأنية مفصلة ينهى الفصل سريعاً بخطاب يادعى أنه أتاه من أحد القراء وينصح فيه بإرجاء مناقشة هذا الموضوع حتى يكتب مؤلفه

الضخم فى الفلسفة والذي خصص له سنين عدة من حياته . وفى الفصل التالى مباشرة يعالج كولردج موضوعات فى النقد الأدبى الصرف فيحاول تعريف الشعر والقصيدة . ومنذ هذا الفصل وحتى نهاية الكتاب فى الفصل الثانى والعشرين يركز كولردج اهتمامه فى ميدان النقد الأدبى النظرى والعملى بوجه خاص ، وينقد آراء وردزورث النقدية وإنتاجه الإنشائى .

هذا هو المنهج الذى يتبعه المؤلف فى كتابه الشهير ، أو الأخرى أن نقول إن هذا هو الأسلوب اللامنهجى الذى كتبه به . فمع أن كولردج كان ممن يهتمون بفكرة المنهج فى التفكير والتعبير (بل إنه كما سنرى كتب عدة مقالات هامة تدرس مشكلة المنهج) إلا أنه كان دائماً يستطرد من موضوع إلى موضوع وليس له مؤلف نثرى واحد فى طول الكتاب وله شكل الكتاب فينقسم قسمة منهجية إلى فصول كل فصل منها ينبع مما سبق ويؤدى إلى ما يلى . ورغم هذه المآخذ فلكتاب « سيرة أدبية » قيمة هامة فى تاريخ النقد الأدبى بإنجلترا . بل إن هذا الكتاب بالذات هو الذى وصفه أكثر من ناقد أو مؤرخ للنقد بأنه أعظم ما كتب فى النقد الأدبى الإنجليزى . وليس فى هذا الحكم أى مبالغة فى الواقع ، فحينما يتفرغ كولردج إلى مهمة النقد الأدبى فى هذا الكتاب (كما هى الحال فى الفصول الأخيرة منه والتى ينقد فيها وردزورث) نجده يعرض لنا آراءه النظرية أو مبادئه فى وضوح لا مزيد عليه . فهو يستقى مبادئه من تجاربه المباشرة بوصفه شاعراً وقارئاً لمختلف الأعمال الأدبية فى ثقافات ولغات متباينة . ثم يطبق هذه المبادئ بدقة على النتائج الشعرى الذى أمامه تطبيق رجل ذى شعور مرهف وحساسية فنية بالغة وليس تطبيقاً آلياً . لهذا جاءت كتاباته فى هذا الصدد آية فى النقد نظريه وعملية . هذا فضلاً عن أنه إبان استطراداته التى لا حصر لها كثيراً ما يبدل بقول عابر عميق الدلالة يضئ نواحي المشكلة ما كانت لتراها العين من قبل ، وكثيراً ما يربط بين ظاهرة أدبية معينة وبين حقيقة سيكولوجية أو فلسفية لم ينتبه إليها غيره من النقاد .

وفى نفس العام الذى ظهرت فيه « سيرة أدبية » نشرت له مسرحية « زابوليا »
وفى العام التالى ظهر له « مقال فى المنهج » ، وفيه يدرس فكرة المنهج ومعناه
وضرورة تحقيقه حتى فى العمل الأدبى . وظهرت له أيضاً طبعة جديدة للمقالات
التي نشرها فى صحيفة « الصديق » مجمعة ومحورة بعض الشيء . هذا بالإضافة
إلى قيامه بإلقاء سلسلة جديدة من المحاضرات العامة فى الأدب صادفت نجاحاً
كبيراً . وأهم ما تتصف به هذه السلسلة هى تعدد الموضوعات التي تحدث عنها
هذا الناقد الكبير وتنوعها فى الأربع عشرة محاضرة التي تتألف منها . فقد بدأها
بمحاضرة عن الحياة الفكرية والأدبية والاجتماعية لأوروبا فى الفترة ما بين
القرنين الثامن والخامس عشر . ثم تحدث فى الثانية عن الشعر القصصى المشترك
فى إنجلترا وألمانيا وشمال فرنسا . وبعد ذلك انتقل إلى الشاعرين الإنجليزين
تشوسر وسبنسر وعقد مقارنة بينهما وبين الشعراء الإيطاليين مثل بترارك وأريوسطو
ثم تكلم بالتفصيل عن أعمال شكسبير وتناول كتاب المسرحية فى عصر الملكة
إليزابيث عامة . ثم خصص محاضرة للكاتب الإسباني سيرفانتيس مؤلف « دون
كيشوت » ، وتحدث بعدها عن الفكاهة فى الأدب ، فنقد الكاتب الفرنسى
رابليه والكاتبين الإنجليزين سويفت وستيرن ، وفرق بين المصطلحات النقدية
التي تستخدم بدون تمييز فى الحديث عن الأدب الفكاهى . وتحدث بعد ذلك
عن دانتي والشاعرين الإنجليزين ملتون ودان ، وعن ألف ليلة وليلة واستخدام
العناصر الخارقة فى الشعر . واختتم السلسلة بمحاضرتين إحداهما عن « اللون
والصوت والشكل فى الطبيعة وعلاقتها بالفنون الجميلة كالشعر والموسيقى والرسم
والنحت والمعمار ، والعلاقة بين الشعر والفلسفة وبينهما معا والحاسة الخلقية »
والأخرى عن النثر الإنجليزى بوجه عام وعن تدهور اللغة الإنجيزية منذ القرن
الثامن عشر وعن الأصول التي يجب اتباعها للوصول إلى مستوى لائق فى الكتابة
والخطابة وحديث . هذه هى الموضوعات التي قصد كولردج إلى الحديث عنها
فى هذه السلسلة من المحاضرات . وهى إن دلت على شيء فإنما تدل على سعة

اطلاع الناقد وثقافته ورجابة أفقه .

وفي نهاية هذا العام بدأ سلسلة أخرى من المحاضرات . ولم يكن موضوعها أدبياً هذه المرة ، وإنما كانت في تاريخ الفلسفة واستمرت حتى ربيع عام ١٨١٩ إلا أن سوء حظ كولردج لم يفارقه طويلاً ، إذ أصيب ناشره بالإفلاس فلم يربح شيئاً من مسرحية « زابوليا » و « أوراق الحكمة » و « مواعظ دنيوية » و « سيرة أدبية » و « الصديق » ، واضطرته الفاقة إلى الاشتغال بالصحافة الأدبية ثانياً بعض الوقت . ومع ذلك فنستطيع أن نقول إن كولردج كان سعيداً في حياته مع جللمان وأسرته ، وسرعان ما اهتم جللمان بنشاط كولردج في الفكر والفلسفة فنجده أحياناً يعينه على تدوين ما كان يمليه عليه كولردج من آراء في الفلسفة . كذلك تمكن كولردج أثناء إقامته معه من تقليل كمية الخمر التي كان يتعاطاها إلى الحد الأدنى الذي تتطلبه حالته الصحية . إذ كان المرض يتردد عليه من وقت إلى آخر .

وانتخب كولردج عضواً في الجمعية الأدبية الملكية عام ١٨٢٤ ، وكانت العضوية تتطلب إلقاء محاضرة في العام في الجمعية ، وكان جزاؤها مائة جنيه . فألقى كولردج محاضرة عن مسرحية « بروميثيوس » للكاتب اليوناني القديم ايسكيلوس ، ولكنه لم يلق محاضرات أخرى في الأعوام التالية . ومنذ عام ١٨٢٤ ركز كولردج جهوده في ميدان الفلسفة والدين فظهر له عام ١٨٢٥ كتاب « عون على التأمل » الذي جلب له شهرة ومكانة في الأوساط الدينية . وقد اعتبر كولردج كتابه هذا جزءاً من مذهب فلسفي شامل كان يصرف كل وقته في التفكير فيه . وكان يسمى هذا المذهب بعمله الأكبر لأنه تنبأ بأنه سيحدث « ثورة فيما كان الناس يسمونه الفلسفة أو الميتافيزيقا في إنجلترا وفرنسا منذ سيادة المذهب الآلي » . وغرضه الأسمى من هذا المذهب تبرير الديانة المسيحية القائمة على عقيدة الثالوث المقدس التي تتضمنها فكرة الله ، وتفسير أصل الشر في الوجود . إلا أن كولردج توفي قبل أن يسم تدوين مذهبه وقبل أن يحقق الحلم الذي كان يحلم به سنين طوالاً .

وقد قدر لكولردج ولصديقه الشاعر وردزورث أن يعيدا شطراً من تجارب شبابهما فالتقيا ثانياً عام ١٨٢٨ وذهبا معا في رحلة إلى بلجيكا وألمانيا وهولندا . وفي مدينة بون قابلهما عدد كبير من أدباء ألمانيا مثل نيبور وشليجل . فقد كان كولردج ووردزورث في ذلك الوقت من أشهر أدباء إنجلترا ، وأصبح بيت كولردج في لندن منذ عام ١٨٢٤ ملتقى معظم أدباء العاصمة في أمسيات الخميس .

وأخذت صحة كولردج تتدهور منذ عام ١٨٣٠ فلزم غرفته بأعلى بيت جلمان طوال الوقت تقريباً ، فكان يتمشى فيها أحياناً معظم اليوم ، وأحياناً أخرى كان يقضى اليوم بأكمله في الفراش . وفي ١٩ يوليو ١٨٣٤ أصابته نوبة مفاجئة من المرض أدت إلى وفاته في الخامس والعشرين . وتبين من الفحص الطبي بعد وفاته أن معظم آلامه كان مصدرها تضخم في قلبه . وقد نعاه صديقه القديم منذ أيام المدرسة تشارلز لام (الذى لم ينقض العام عليه إلا وودو في قبره أيضاً) فقال : « إن روحه العزيزة العظيمة تتردد على طول الوقت . . . ولأنى لم أر شيئاً له ، بل ربما لن يرى العالم شيئاً له أبداً . » أما وردزورث فقد كتب هو أيضاً يقول إن كولردج كان أروع شخصية عرفها في حياته : « لقد كان ذهنه حاضراً معى دائماً على الرغم من أننى لم أراه إلا نادراً خلال العشرين عاماً الماضية . »

ويذهب بعض النقاد والمؤرخين إلى تقسيم حياة كولردج إلى ثلاثة مراحل وليست الواحدة منها بالطبع منفصلة تمام الانفصال عن الأخرى . وهى أولاً مرحلة الشعر التى تنتهى حوالى عام ١٧٩٨ ، وهى المرحلة التى كان كولردج مهتماً فيها بأمور الشعر أكثر من غيرها ، وفيها أيضاً كتب قصائده التى خلدت اسمه وضمنت له مكانة مرموقة بين كبار الشعراء الإنجليز — قصائد أشهرها قصيدة « الملاح العتيق » و « رؤية كبلانخان » و « كريستابل » . أما المرحلة الوسطى من حياته والتى تنتهى عام ١٨١٨ تقريباً فيمكن تسميتها بمرحلة النقد

الأدبي . وفيها نضب معين الشعر عند كولدرج أو كاد ، واشتغل باللقاء المحاضرات العامة في شتى الموضوعات الأدبية ، وفيها أيضاً ظهر كتابه النقدي الهام « سيرة أدبية » . والمرحلة الثالثة والأخيرة هي مرحلة الفلسفة أو بالأحرى مرحلة الدين ، وتبدأ بالمحاضرات العامة التي ألقاها في تاريخ الفلسفة . ولم ينشر كولدرج فيها سوى كتابه « عون على التأمل » الذي كان يعتبره مجرد جزء ضئيل من النتائج الضخم الذي كان سيتضمن مذهب الفلسفي برمته . وقد مات كولدرج دون أن يدون هذا المذهب ، وطلب في الوصية التي تركها من جوزيف هنري جرين ، وكان أحد أتباعه ومريديه ، أن ينسق نواحي هذا المذهب ويطورها وبالاختصار أن يلم شعث فلسفته الدينية . ففضى جرين حوالى الثلاثين عاماً في هذه المهمة الشاقة ، وخلف بعد وفاته مخطوطاً يدور حول جزء من هذه الفلسفة . وقد نشر هذا المخطوط فيما بعد في مجلدين كبيرين تحت عنوان « الفلسفة الروحية : قائمة على أساس تعاليم المرحوم صمويل تيلور كولدرج . »

ولا غرابة في أن نجد أحد أتباع كولدرج يكرس حوالى الثلاثين عاماً من عمره في تطوير أفكار أستاذه . فقد كان لكولدرج عميق الأثر في الغير ، وكان لحديثه وقع يشبه السحر في أتباعه ومريديه وكل من استمع إليه . بل لقد كان له تأثير كبير في عصره ولا سيما في الجيل الجديد . ويجدر بنا أن نختم هذه القصة المختصرة لحياة كولدرج — تلك الحياة التي تتضمن الفشل والألم والمرض والضعف العميق كما تتضمن العبقرية وشتى عناصر الخلود — يجدر بنا أن نختمها بكلمات قالها فيه رجل كان يمثل الجيل الجديد في ذلك الوقت ، رجل هو أيضاً أحد عباقرة الفكر الغربى : جون ستيوارت ميل . وعلى الرغم من أن ميل يمثل اتجاهاً فكرياً يعارض اتجاه كولدرج تمام المعارضة إلا أننا نجده يقول عنه هذه الكلمات « إن اسم كولدرج هو أحد أسماء الإنجليز القلائل الذين يبدو أن الناس ستذكركهم أكثر مما ستذكر غيرهم في المستقبل . وسوف ترمز أسماؤهم إلى أمور ستزداد خطراً بمضى الزمان وبظهور ما خفى من العوامل التي تتكون منها عقلية العصر . . . »

فلا يوجد من ساهم أكثر منه في تشكيل آراء كل من يمكن وصفه بأنه ذو آراء بين الشباب في هذا العصر . ويشبه كولردج بنتام في أن تأثيره يتعدى بكثير تلك الدائرة من الناس الذين يشاركونه معتقداته الدينية وآراءه الفلسفية . لقد كان هو الموقظ الأكبر لروح الفلسفة في هذا البلد ، وذلك في حدود الآراء التقليدية . ويشبه كولردج بنتام أيضاً في أنه كان شاكاً كبيراً في كل ما كان يقبله الغير ، وليس الشاك عدواً بالضرورة . لقد أصبحنا نتساءل نتيجة لتأثير بنتام أكثر من غيره عن مدى « صدق » الآراء المتوارثة المقبولة . ونتيجة لتأثير كولردج أصبحنا نتساءل عن « معنى » هذا الرأي أو ذاك . »

وفيما يلي سنتحدث فقط عن كولردج الناقد وكولردج الفيلسوف . أما كولردج الشاعر فهو موضوع يصعب التوفيق بينه وسلسلة عن نوابغ « الفكر » الغربى . هذا فضلاً عن أن الحديث عن شعره بالعربية ليس بالأمر الهين (نظراً لاعتماده إلى حد بعيد على عناصر لغوية تصعب ترجمتها) ، ولا هو بالأمر المستحب لأن روائع قصائده لم تنقل إلى العربية حتى الآن . وليس من الحكمة أن نكتب عن نتاج شاعر أجنبي للقارئ العربى دون أن تكون نصوص هذا الشاعر في متناول يده . لهذا آثرنا أن نرجئ الحديث عن شعر كولردج إلى فرصة أخرى حينما نضع كتاباً خاصاً بكولردج الشاعر نترجم فيه روائع قصائده قبل أن نتناولها بالنقد والتحليل — الشيء الذى يضيق عنه مجال هذا الكتاب .

مذهبه

الناقد

(١) نبذة في تطور النقد الأدبي حتى كولردج

لكي نحدد مركز كولردج في سياق النقد الأدبي بإنجلترا ، وبالتالي لكي يتضح لنا كنه ما طوره في هذا النقد وما أتى به من جديد ، يلزمنا أن نعرض عرضاً سريعاً لتاريخ النقد الأدبي حتى عصر كولردج . وطبيعي أن يكون في هذه العجالة قدر كبير من التبسيط الذي لا مفر منه .

ولم ينشأ النقد الأدبي الناضج في إنجلترا إلا في وقت متأخر نسبياً ، ولا غرابة في ذلك . فالنقد كما نعلم يتطلب الوعي بالذات ، ولا ينشأ هذا الوعي إلا بعد أن ينضج الفكر ، فيفلسف الأشياء ويفلسف نفسه ؛ فيتأمل نتائج الروح الإنسانية بما فيه الأدب . كما أنه من الطبيعي أن لا يوجد النقد إلا بعد أن تتوفر له المادة التي يعمل بها ، ألا وهي النتاج الأدبي ذاته .

بدأ النقد الأدبي الإنجليزي الجاد في عصر الملكة إليزابيث في القرن السادس عشر أو قبل ذلك بقليل . فقد عكف الأدباء في عصر النهضة على دراسة ما وقعت عليه أيديهم من الأدب الكلاسيكي (اليوناني واللاتيني) ، فكانوا يقرأونه في نهم ويترجمون منه ما استطاعوا . لذلك خضع النقد الأدبي السائد في عصر إليزابيث لقوانين النقد الكلاسيكي ، أو ما كان الناس في ذلك الوقت يظنون أنه النقد الكلاسيكي ، وإن كان يحاول في نفس الوقت أن يوفق بينها وبين تراث القرون الوسطى . وقد أخذت هذه القوانين تسود الفكر النقدي لفترة طويلة من الزمن حتى بعد انصرام العصر الإليزابيثي . كما أنها لأسباب عدة ازدادت قوة واكتسبت معنى جديداً في أواخر القرن السابع عشر ومعظم القرن الثامن عشر ، تلك المرحلة التي تعرف في الأدب الإنجليزي بالعصر الأوغسطيني (نسبة إلى عصر

أوغسطس في الأدب اللاتيني) أو بالعصر الكلاسيكي لشيوع معايير النقد الكلاسيكي فيها . وقد استفاد النقاد أيما فائدة من ذلك النقد في بادئ الأمر ، إلا أن هذه الفائدة أخذت تتضاءل أحياناً ، وأصبح هذا النقد مصدر ضعف للأدباء ، لأنه كان يحد من خيالهم ويضيق من مجال أحكامهم . لقد كان الأولون يستمدون منه النظام الذى يعينهم على التغلب على القوضى ، لا القيود والأغلال . ولكن بمضى الوقت أخذ النقاد ولاسيما المتزمتون منهم يؤمنون بمعيار « الكمال » فى الكتابة ، وكان كمال الكتابة عندهم يعنى مطابقتها لقواعد النقد الكلاسيكى مطابقة تكاد تكون آلية عمياء ، وكان الشاعر الذى يجيد عن هذه القواعد يعتبر مخطئاً تماماً كل الإثم كافراً بقواعد الفن السليم . وهكذا بالغ النقاد فى تحمسهم لهذه القواعد أحياناً ، وبالغ الأدباء فى احترامهم لها ، حتى صار النتاج الأدبى جافاً بارداً لا حياة فيه . وفى خلال القرن الثامن عشر وفى نصفه الثانى بالذات بدأ النقاد بهاجمون مقومات النقد الكلاسيكى الواحد تلو الآخر ، حتى إذا ما جاءت نهاية هذا القرن أصدر الشاعر الإنجليزى المعروف وليم وردزورث بالتعاون مع كولردج ديوانهما « قصائد قصصية غنائية » ، وفى مقدمة الطبعة الثانية لهذا الديوان هاجم وردزورث (متأثراً فى ذلك إلى حد ما بآراء صديقه كولردج) القواعد الصارمة التى كانت تسود عقلية العصر . وهكذا نستطيع أن نقسم تاريخ النقد الأدبى الإنجليزى حتى ظهور كولردج إلى مرحلتين : أولاها هى المرحلة الإنسانية التى بدأت بعصر النهضة وبلغت قممها فى عصر الملكة إليزابث . أما المرحلة الثانية فتبدأ من أواخر القرن السابع عشر وتشغل معظم القرن الثامن عشر وهى مرحلة النقد الكلاسيكى . ولن نبالغ حين نقول إن كولردج خير من يمثل المرحلة الثالثة فى النقد الأدبى الإنجليزى وهى مرحلة النقد الرومانتيكى .

١ - وقد كان العنصر الريتوريكى سائداً فى المرحلة الأولى ولاسيما فى بدايتها إذ كانت معرفة النحو والبلاغة (الريتوريكا) من لوازم التربية المدرسية فى القرون

الوسطى ، وكانت هذه المعرفة كثيراً ما تنصب على دقائق اللغة والمحسنات اللفظية بحيث يصبح اهتمام الناقد أحياناً قاصراً على النواحي الشكلية العقيمة . وقد انتقل بعض هذا الاهتمام بالبلاغة إلى كتابات النقاد في عصر النهضة ، غير أنهم غالباً ما جانبهم عقم التفكير وحرفيته وذلك لسببين : أولهما أنهم اطلعوا على ما كتبه كبار الكتاب الكلاسيكيين القدامى في الريتورिका أمثال شيشرون وكريستيان . والسبب الثاني هو أن قراءة عيون الأدب القديم قد بدأت تصبح ميسرة في ذلك الوقت ، مما جعلهم يؤمنون بأن المثل الأعلى للكاتب الحديث هو أن يحاكي كبار الكتاب القدامى . وهكذا تفتحت آفاق جديدة لدراسة الريتورिका في ذلك العصر واتسع مجالها بحيث شمل دراسة الوسائل التي يترجم بها الفكر برومته إلى ألفاظ . ولم يعد اهتمامها قاصراً على مجرد البراعة اللفظية ، بل أصبحت غاية الريتورिका ، مثلها في ذلك مثل الشعر ، تشمل التعليم والإطراب والإقناع جميعاً . والإقناع وليد الأسلوب الجيد الذي لا يتأتى إلا بعد هذه الخطوات الثلاث : اختيار الموضوع *Inventio* ، ثم وضعه في أفضل نسق *Dispositio* ، ثم اختيار أنسب الألفاظ له *Elocutio* . ومع ذلك فيمكننا أن نقول بصفة عامة إنه طغى الاهتمام بالعنصر الثالث أى عنصر الألفاظ على العنصرين الآخرين في كتابة النقاد في هذه المرحلة ، فشغل النقاد بشتى ضروب المجاز والبديع والبيان ، وبتصنيفها تصنيفاً يغلب عليه الطابع الشكلى .

وثمة مسألة أخرى يظهر فيها أثر الريتورिका في نقد ذلك العصر : ألا وهى مبدأ التناسب *decorum* ، أى مبدأ اختيار الألفاظ المعينة والأسلوب الخاص الذى يناسب الموضوع المعين والاحتفاظ بهذا النوع من الألفاظ والأسلوب في العمل الفنى بأسره . فمبدأ التناسب هذا هو المبدأ الأساسى للريتورिका في الواقع ، ومنه نبعت قسمة الأدب إلى « أنواع » (مثل الملحمة والكوميديا والتراجيديا وما إليها) كل منها يتميز عن الآخر بأسلوبه . فأقيمت الحواجز والفروق بين أسلوب الشعر والنثر ، وبين أسلوب « نوع » شعري وآخر . ويرجع تقسيم الأسلوب الشعري إلى أنواع

مختلفة أصلاً إلى الـ ريتوريكا الكلاسيكية التي قالت بأن الأسلوب ثلاثة أنواع : أسلوب عادي ، وأسلوب وسط ، وأسلوب سام أو رفيع . وقد أصبح مبدأ التناسب في القرون الوسطى قانوناً صارماً لا يجوز للكاتب أن يحدد عنه بأي حال : ولما كان هوراس قد تحدث عنه في كتابه « فن الشعر » ، ونصح الكاتب بأن يجعل كل شخصية من الشخصيات الخرافية التي يخلقها تتحدث بأسلوب يتناسب وطبيعة هذه الشخصية ، فقد ازداد إيمان النقاد بهذا القانون في عصر النهضة ، ووصلوا به إلى نتيجته المنطقية ، فجعلوا لكل ضرب من ضروب الكتابة أسلوباً خاصاً من حيث اختيار الألفاظ وتركيب العبارات وعرض الحجج واستخدام الشكل والصورة والمجاز . فللشعر أسلوب وللناريخ أسلوب ، والفلسفة لها أسلوبها الذي يميزها عن الخطابة . وفي الشعر ذاته نجد أن الكوميديا لها أسلوبها الذي يميزها عن أسلوب التراجيديا ، وللشعر الملحمي أسلوب يختلف تمام الاختلاف عن أسلوب الشعر الغنائي وهكذا .

وإذا كان النقد في عصر النهضة لا يزال يتمسك بجزء من تراث القرون الوسطى فيما يتعلق بالريتوريكا ، إلا أنه يختلف عنه اختلافاً بيناً في مسائل أخرى أهمها تصوره للشاعر ولوظيفة الشعر : لقد كانت القرون الوسطى تعتبر الشعر إحدى الوسائل التي ترمي إلى خدمة الدين . فالشعر يخدم أغراض الدين عن طريق الرمز ، أي أنه يرمز إلى حقائق الدين ، أو يعبر عنها بأسلوب رمزي غير مباشر . ولهذا قضت القرون الوسطى أو كادت على تصور الشاعر على أنه خالق ، ذلك التصور الذي كان شائعاً في بعض كتابات النقاد الكلاسيكيين ، والذي لعب دوراً خطيراً في نظرية كولردج في الأدب فيما بعد . ولكن حينما تمكن النقاد من قراءة الكلاسيك بدأوا يحررون الشعر والشاعر من سلطان الدين إلى حد بعيد . وأخذ بعضهم يردد قول أفلاطون إن الشاعر رجل يتزل عليه الوحي من السماء ، وإن الآلة ذاتها هي التي تتحدث إلى البشر عن لسانه . وأضافوا المعايير الجمالية في حكمهم على الشعراء إلى المعايير الدينية والخلقية ومعايير الفائدة المباشرة .

وأصبح كتاب هوراس « فن الشعر » حجته التي يرجعون إليها في تقييم النواحي الفنية في الشعر ، ومصدر جل أحكامهم الجمالية . وقد قبلوا موقف هوراس من الشعر وآمنوا بأن غاية الشعر ليست الفائدة أو المنفعة وحدها وإنما المنفعة والطرب معاً ، وتأثر بعضهم مثل « سيدنى » بأقوال أرسطو ، فكانوا يشيرون إليها غالباً في كتاباتهم ، وإن كانوا أنفسهم لم يقرأوا أرسطو ، وإنما عرفوه عن طريق الشارحين والنقاد الإيطاليين . وعلى الرغم من هذا التأثر بالنقد والأدب الكلاسيكيين فإننا نستطيع أن نقول بصفة عامة إن نقاد عصر النهضة بإنجلترا كانوا على قدر كبير من التحرر ، فلم يقبلوا شيئاً على عواهنه ، ولم يبنوا أحكامهم على أقوال ناقد قديم بالذات .

حقاً إن معظم نقاد هذا العصر صرفوا جزءاً كبيراً من اهتمامهم في الدفاع عن قضايا كلاسيكية أثبت الزمن أنها قضايا خاسرة ، مثل قضية المسرح الكلاسيكي وقضية الأوزان الكلاسيكية . إذ كانوا يدعون الكتاب الإنجليز إلى تقليد الشكل الكلاسيكي القديم للمسرحية ، وإلى اتباع البحور والأوزان الكلاسيكية القديمة . ومع ذلك فلم يكن مجهود هؤلاء النقاد الرواد قاصراً على الاهتمام بهذين الأمرين . لأنهم لم يكن لديهم مذهب موحد واضح يمكن تسميته بالمذهب الكلاسيكي مثلاً وإنما تراهم يأخذون من الموقف الكلاسيكي فقط ما يقتنعون بصحته وما يتلاءم وسائر أوجه نشاطهم . وكان المعيار الوحيد الذي كانوا يطبقونه عادة هو معيار اللوق السليم ، فإذا ما دعا الناقد إلى اتباع نمط كلاسيكي قديم فإنه يفعل ذلك لأن هذا النمط في عرقه يتفق واللوق السليم ، وليس لأنه مجرد نمط خلقه الإغريق أو بالأحرى الرومان القدامى . كذلك يجب ألا نبالغ في مدى تأثير النقاد الإنجليز في هذا العصر بالنقاد الإيطاليين . فالحقيقة هي أن النقد الأدبي في عصر النهضة بإنجلترا لم يبدأ في القرن السادس عشر نتيجة لتأثير النقد الإيطالي وحده ، وإنما النقد الأدبي في هذا العصر في أساسه امتداد وتطوير لجهود ومحاولات قامت في القرون الوسطى ، وتغيير لهذه الجهود والمحاولات بعد أن وقع الناس تحت تأثير المؤثرات

الكلاسيكية القديمة - تلك المؤثرات التي وصل معظمها إليهم عن طريق كتاب القرن الخامس عشر بإيطاليا ، بحيث إننا نجد في هذا النقد مزيجاً من عناصر القرون الوسطى ومن عصر النهضة بإيطاليا ومن التفكير المستقل الجديد .

ومن الأمور التي اهتم بها النقد في هذه المرحلة محاولة الوصول إلى مفهومات واضحة عن طبيعة فن الشعر ووظيفته في المجتمع . لقد كان الشعر في القرون الوسطى كما نوهنا يعتبر مجرد وسيلة لخدمة الدين ، ومن وجهة النظر النقدية لم يكن يعتبر في الحقيقة فناً قائماً بذاته بقدر ما كان يعتبر مجرد ريتوريكا موزونة أو صورة أخرى من المنطق أكثر تأثيراً في النفس ، وما إلى ذلك من الأفكار التي كانت تحط من شأن الشعر . أما في عصر النهضة فقد ساعدت قراءة الآداب الكلاسيكية القديمة على إدخال مفهوم جديد للشعر يختلف عن هذا المفهوم التقليدي الذي ورث عن القرون الوسطى . وقد أدى ذلك إلى تضارب الآراء وغموض الأفكار فيما يتعلق بمهابة الشعر ووظيفة الشاعر ، وساعد على نشر الفوضى النقدية التي كثيراً ما كان يشكو منها الكتاب في هذا العصر . وزاد من الاضطراب والفوضى هجوم المترمين في الدين على الشعر ، واعتبارهم إياه فناً خطيراً على الدين والأخلاق . بل إن أشهر مؤلف نقدي في هذه المرحلة وهو « تبرير للشعر » للناقد الشاعر « سير فيليب سيدنى » كان القصد المباشر منه الرد على هجمات هؤلاء المترمين في الدين على المسرح الإنجليزي وبالأخص كاتب يدعى « جوسون » كان قد هاجم الشعر في كتاب له خصصه لذلك . فنذ بداية الحركة المسرحية الإليزابيثية شعر المترمون حرباً عواناً على المسرح ، وانضم إليهم بعض كتاب العصر أنفسهم . لذا كان من الواجب على النقاد أن يدافعوا عن الشعر ويفسروا سر إيمانهم به وأن يجدوا مبرراً له ووظيفة في حياة الناس . فلم يكن تبيان قيمة الشعر إذن مسألة أكاديمية صرفة في ذلك الوقت ، وإنما كانت مشكلة حقيقية خطيرة ، وكان لا بد من إقناع البعض أن الشعر ذو منفعة ولا خطر له على الأخلاق أو الدين . ولا تزال نجد ناقداً مثل « بنتام » يحاول في

أواخر القرن السادس عشر أن يبين لقراءه أن الشعر ليس عديم الفائدة .
وقد تقدم النقاد بآراء عدة يحاول كل منهم أن يدافع بها عن الشعر . منها
أن الشعر رمزى فى جوهره ، ويتخفى وراء مظهره الجذاب حقائق خلقية وفلسفية ،
وهذا رأى مصدره القرون الوسطى وساعد على رسوخه إيمان « بلوتارك » به . وقد
قبله كثير من النقاد لأنه يضمنى على الشعر وظيفة تعليمية خلقية وبذلك يفهم كل
من كان يعترض عليه فى ذلك الوقت . كذلك من الآراء التى تقدم بها النقاد
الرأى الذى يقوم على أساس أرسطى ، والذى يقول إن الشعر محاكاة للطبيعة ،
وإن لهذه المحاكاة وظيفتها فى حياة الإنسان فهى تولد المتعة واللذة . ومنها أيضاً
ما ذهب إليه « سيدنى » من أن الشعر ينشط ملكة الخلق لدى الإنسان ، فيمكن
الشاعر من أن يسمو على حدود الحياة الواقعية ، ويقدم للقارئ عن طريق العالم
الخيالى الذى يخلقه رؤية جذابة توحى له بالحقيقة المطلقة والمثل العليا . ومنها ما
قال به الفيلسوف المعروف « فرانسز بيكون » فقد أنكر « بيكون » أن الشعر رمزى
فى جوهره ، وزعم أنه يخلق لنا عالماً خيالياً لا علاقة له بعالم الواقع ، عالماً لا تغطنه
الحقيقة المثالية المطلقة كما يدعى « سيدنى » وإنما هو عبارة عن صورة منمقة من
الواقع ، الغرض منها إشباع حاجات روح الإنسان ورغباته وأمانيه التى لا يحققها
له عالم الواقع .

كذلك شجعت معرفة النقاد بالتراث النقدى الكلاسيكى (ولا سيما كتابات
أفلاطون) على التفكير فى مشكلة الإلهام الشعرى . لقد كان النقاد جميعاً يؤمنون
بضرورة وجوده فى الشعر الجيد ، ولم يعودوا يقنعون بالفكرة الأفلاطونية القائلة بأن
الإلهام عبارة عن ضرب من الجنون تولده ربة الشعر فى نفس الشاعر . فذهب
البعض إلى أنه نوع من الشرود أو النشوة تساعد على إيجاداه عملية التركيز الحاد
التي يقوم بها الشاعر ، بينما ذهب البعض الآخر إلى أن الإلهام الشعرى هبة من
الله ذاته .

ومن المسائل التى أدت إلى إثارتها معرفة النقاد بالتراث الكلاسيكى القديم

مسألة العلاقة بين القديم والجديد . فن المصطلحات النقدية التي تتكون منها حصيلة النقاد في هذه المرحلة من تطور النقد الأدبي الإنجليزي لفظة « المحاكاة » فكان النقاد غالباً ما يعرفون الشعر بأنه المحاكاة متبعين في ذلك تعاليم أرسطو سواء عن طريق مباشر أو غير مباشر . ومعنى المحاكاة هنا بالطبع محاكاة الطبيعة بالمدلول الأرسطي لهذه العبارة الذي على الرغم من غموضه لن نتمكن لضيق المجال من مناقشته هنا . إلا أننا أيضاً غالباً ما نجد النقاد يقولون إن الشعر الجيد يجب أن يكون محاكاة ، أى يجب أن يحاكي أو يقلد الشاعر فيه إنتاجاً لشاعر كبير من شعراء الماضي (أى شعراء اليونان والرومان القدامى) . وبهذا المعنى تصبح المحاكاة عوناً على عملية الخلق الأدبي التي يقوم بها الشاعر ، ويصبح النتاج القديم النموذج الذي يجب على الشاعر الحديث أن يحتذيه أو يقتنى أثره . ويعتبر المؤرخون مبدأ المحاكاة هذا (بمعناه الثاني) من أهم المبادئ النقدية في عصر النهضة إن لم يكن أهمها جميعاً ، ولو أن المبدأ ذاته ليس من اختراع هذا العصر ، وإنما هو جزء من التراث النقدي القديم إذ دعا إليه مثلاً الناقد « إيسقراط » Isocrates قبل عصر النهضة بزمان طويل . وخلق بنا أن ندرك أن مبدأ المحاكاة هذا — كما تصوره كبار نقاد عصر النهضة — لم يكن يعنى أن واجب الكاتب أن يقلد الفن القديم تقليداً أعمى أو أن يقتنى أثر الكاتب القديم في كل شيء من العناصر الشكلية في عمله إلى التفاصيل اللفظية الدقيقة فيه ، وإنما يعنى أنه يتحتم على الكاتب الحديث أن يدرس الأعمال الفنية القديمة ، ويتأمل الوسائل التي يطررها أصحابها بقصد التأثير في نفوس قارئهم . والغرض من هذه الدراسة الوصول إلى المنهج السليم الذي قد يعين الكاتب في عملية الخلق الفني . ومن ذلك يتضح لنا أن معنى مبدأ المحاكاة في عصر النهضة يختلف اختلافاً بيناً عما فهمه منه بعض النقاد في المرحلة التالية حين زعموا أن واجب الكاتب الحديث أن يقلد الأعمال الفنية القديمة وذلك بأن يتبع فئة من القواعد والقوانين الصارمة ظنوا أنها أساس تلك الأعمال .

٢ — المرحلة الثانية إذن تختلف عن المرحلة الأولى في أنها تتميز بشيء

من التزمت النقدى ، ولا سيما فى بدايتها وعند صغار النقاد . ولقد بلغ هذا التزمت فى البداية مبلغاً جعل بعض المؤرخين يصف نقد هذه المرحلة (التى استمرت من النصف الثانى من القرن السابع عشر حتى الثلث الأخير من القرن الثامن عشر) بأنه عبارة عن مجهود متصل بذله النقاد فى سبيل تحرير أنفسهم من قيود الموقف النقدى الذى اتخذوا فى بدايتها . ويتلخص هذا الموقف النقدى - وأصله فرنسى - فى الإيمان إيماناً يكاد يكرن أعمى بعدة قوانين ظن الناس خطأ أنها تقوم عليها الأعمال الأدبية الكلاسيكية القديمة . فقد اعتقد النقاد فى بداية هذه المرحلة أن واجب الكاتب أن يدرس دراسة واعية نتاج القداى وأن يبذل جهداً واعياً نحو تطبيق قواعد فهم .

ولقد حلت المرحلة الثانية نتيجة للتغير الكبير الذى طرأ على الحياة الفكرية والفنية بل والاجتماعية فى إنجلترا حوالى منتصف القرن السابع عشر . ويرجع هذا التغير إلى حد ما إلى زيادة النفوذ الفرنسى الذى بدأ بزواج الملك تشارلز الأول بأميرة فرنسية . ثم جاءت الحرب الأهلية وقضت على الملكية فترة من الزمن هرب أثناءها ولى العرش إلى فرنسا وأقام فيها مع حاشيته . وحينما عاد إلى وطنه وتولى عرش بلده جلب معه الذوق الفرنسى إن جاز التعبير ، فسادت طريقة التفكير الفرنسية النقد الأدبى كما سادت الأدب ذاته . ولم يقتصر أثر التفكير الفرنسى على إنجلترا فى الواقع فى ذلك الوقت ، وإنما تعداه إلى الحياة الأوربية عامة ، وذلك لما كان لفرنسا حينئذ من نفوذ سياسى وحضارى . لقد كان نقاد المرحلة السابقة كما رأينا يستقون مبادئهم بدون تمييز أحياناً من شتى المصادر المختلفة من التراث المروث عن القرون الوسطى ومن التراث الكلاسيكى القديم ومن التفكير الإيطالى فى بداية عصر النهضة وما إلى ذلك . فهم فى الواقع لم يكونوا مذهباً نقدياً محددًا موحدًا ، ولم تكن لهم نظرية واحدة أو معايير ثابتة يقيسون حسبها الأعمال الفنية . أما النقاد الذين بدءوا هذه المرحلة الثانية فقد أقاموا أحكامهم على نظرية واعية ومذهب موحد واضح - هذا المذهب هو الذى يسمى عادة

« المذهب النيوكلاسيكى » أو المذهب الكلاسيكى الجديد للفرقة بينه وبين كلاسيكية اليونان والرومان القدامى ، وهو المذهب الذى أخذه الإنجليز عن الفرنسيين . وليس مصدره فى الحقيقة أقوال أرسطو كما كان يدعى النقاد ذاتهم ، بل شروح النقاد الإيطاليين وتعليقاتهم على أقوال أرسطو فى القرن السادس عشر (أمثال « سكاليجر » و « كستلفرو » و « منتورنو » و « فيدا ») . لقد كان هؤلاء النقاد يؤمنون بأن للأدب معايير أزلية مطلقة ، شأنه فى ذلك شأن غيره من أوجه النشاط الإنسانى ، وبأن أرسطو ، فى حدود فهمهم له ، قد وصل بفكره الثاقب إلى هذه المعايير . ولذلك نجدهم يصفونه قائلين إنه تمكن من معرفة المنهج الذى تتبعه الطبيعة البشرية ذاتها فى خلقها للأدب الرائع . ولقد شجع حماسهم للعلم وتقديرهم لاكتشافاته على هذا الإيمان بالقوانين الثابتة فى ميدان الفن . لقد اكتشف « نيوتن » القوانين التى تحكم عالم الطبيعة ، كما أنه كتب فى أحد مؤلفاته معبراً عن أمله فى أن يتمكن علماء الأخلاق من اكتشاف قوانين مماثلة لقوانين الطبيعة فى ميدان الأخلاق . ولذلك أخذ المفكرون يبحثون عن مثل هذه بتوانين المطلقة ، وذلك ليس فى ميدان الأخلاق فحسب وإنما فى ميدان الفن أيضاً . بل إننا نجد بعضهم مثل « جون دينس » يضمن معنى دينياً على هذه القوانين فيقول إن الفن بقوانينه ونظامه يساعد على خلاص الإنسانية من الفساد الذى حل بها نتيجة للخطيئة الأولى .

والمبادئ التى يقرم عليها المذهب الكلاسيكى الجديد هى بالإجمال ما يلى .
 أولاً : إن غاية الأدب أو بالأحرى الشعر هى التعليم الخلقى . حقاً إن النقاد النيوكلاسيكيين كثيراً ما استشهدوا بقول الناقد الرومانى هوراس إن الشعر يرمى إلى المنفعة واللذة أو الطرب معاً . إلا أنهم كانوا فى الحقيقة يؤمنون بالرسالة الخلقية للأدب قبل كل شئ . ثانياً : كان هؤلاء النقاد يسلمون بأن الإلهام أو العبقرية من الأمور الضرورية فى الشعر ، ولكنهم لم يحاولوا دراسة هذا الإلهام أو هذه العبقرية ، ولم يقولوا عنها شيئاً يستحق الذكر . وكانوا يؤكدون ويكررون أن

الشاعر لا يستطيع أن يكتب شعراً جيداً بدون معرفة أصول فنه وكانوا يقصرون كتاباتهم النقدية على مناقشة هذه الأصول . وكانوا يعتبرون الفن مجموعة من القواعد على المؤلف أن يخضع لها خضوعاً مطلقاً . وأولى هذه القواعد أن يقلد الفنان إنتاج الماضي ، أى عليه أن يراعى قوانين معينة استنبطها النقاد القدامى ولا سيما أرسطو من إنتاج الماضي . فهذه القوانين تتفق وطبيعة العقل البشرى ، وعلى الذى يقضى بها الذوق العام . فالعقل البشرى هو الحكم فى أمور الأدب ، وما ينافى هذا العقل لابد من استثنائه . لذلك كان لزاماً على الكاتب أن يتجنب التناقض ، وأن يحافظ على قانون الاحتمال أو مشاكلة الواقع فى بناء القصة وتصوير الشخصية . كذلك على الكاتب أن يحافظ على قانون التناسب فى تصوير شخصياته وفى الأفكار والعواطف التى ينسبها إلى هذه الشخصيات وفى اللغة التى تعبر بها عن ذواتها . وعليه أيضاً أن يعرض ما هو عام ثابت فى الإنسان (أى المعنى المجرد الذى يصدق على الأفراد جميعاً ويسمو عليهم جميعاً) وليس ما هو دقيق محسوس خاص بكائن مفرد . ولن يجد القارئ غرابة فى إيمانهم بمبدأ المعانى العامة هذا حين يعلم أن المذهب النيوكلاسيكى قائم على الاتجاه العقلى الصرف الذى أرسى ديكارت قواعده الفلسفية ، وحين يعلم أن ديكارت الذى نص على وضوح الأفكار وتميزها كان يؤمن بأن الجمال فى الصورة الثابتة المطلقة التى تتعدى الجزئيات .

وتنبع القوانين التى ينبغى تحقيقها فى الأعمال الأدبية من فكرة « الأنواع » التى ينقسم إليها الأدب ، تلك الفكرة التى ورد ذكرها فى الحديث عن النقد فى عصر النهضة . وليس مصدر القوانين فى هذه الحال الأعمال الأدبية المعينة ، بل أفكار عامة يستنبطها النقاد من المبادئ التى ذكرناها آنفاً . فقد كَوّن النقاد صورة مثالية فى أذهانهم عن كل « نوع » ، صورة تختلف فى الموضوع والأسلوب والغاية عن صورة أى « نوع » آخر . وأهم « الأنواع » على الإطلاق هى الملحمة والتراجيديا اللتان كانتا تعتبران أسمى صور النتاج الأدبى . والملحمة

أسمى من التراجيديا . وقد عرفوا الملحمة بأنها شعر قصصى يعرض عن طريق الرمز أحد القوانين الخلقية . لذلك كان على كاتب الملحمة أن يبدأ فينتقى الموعظة أو الحقيقة الخلقية المعينة التي يود أن ينقلها إلى القارئ ، ثم يلبس هذه الحقيقة ثياباً من الرموز التي تشاكل الواقع . وكما أن الملحمة تتألف من قصة وشخصيات وعناصر خارقة ولغة فإن لكل عنصر من هذه العناصر قوانينه التي يجب ألا يخيد عنها . فمثلاً بد أن يكون الموضوع تاريخياً ، ولا بد أن تبدأ القصة « من الوسط » كما يقولون ، أو بالأحرى كما يقول حججهم هوراس ، ولا بد أن يكون البطل رجلاً كاملاً ، ولا بد أن تتدخل عناصر إلهية في الأحداث البشرية وتغير مجراها . وبالمثل في حالة التراجيديا إذ لا بد أن يكون موضوعها من نوع معين يتفق وجلال التراجيديا ، فيستحسن أن يكون موضوعاً تاريخياً ويتعلق بأورعامة الأمم بأسرها . ولا بد أن تقدم درساً أخلاقياً واضحاً ولذلك يجب أن يعاقب المذنبون فيها ويكافأ الصالحون ، وهذا هو ما سماه النقاد بقانون « العدالة الشعرية » ويجب أن يراعى كاتبها قانون الاحتمال أو مشكلة الواقع ، وقانون التناسب ، والوحدات الثلاث (التي نسبتها إلى أرسطو من أغرب الأخطاء التي وردت في تاريخ النقد الأدبي الحديث) أى وحدة الزمان والمكان والفعل . أما اللغة فيجب أن تتناسب في سموها وجلالها وجلال الموضوع ، وينتج من القوانين السابقة أن البطل التراجيدي يتحتم عليه أن يكون رجلاً ذا شأو في الدولة ، ولا يصح أن يكون في التراجيديا شخصيات من مركز اجتماعي منخفض . كما أن بناء التراجيديا يجب أن يتبع نسقاً معيناً ويجب أن تتألف التراجيديا من خمسة فصول ، ولا يجوز أن يظهر الكاتب جريمة قتل ترتكب على المسرح وما إلى ذلك من القوانين التي كان النقاد يعتبرونها أزيلية غير قابلة للتحريف .

هذه هي القوانين العامة التي كان النقاد يحكمون بها على العمل الفني المعين . ويخطئ من يظن أن جميع النقاد آمنوا بها ، أو طبقوها تطبيقاً أعمى ، بل إننا نجد حتى في فرنسا (وهي البلد الذي تحدد فيه هذا المذهب وتباور ووضع في

صيفته النهائية) نقاداً لم يتبعوا هذا المذهب في هذا القانون أو ذاك ، مثل « كورنى » أحياناً و « سان افرموند » . لهذا من الطبيعى أن نتوقع بعض المعارضة في إنجلترا لهذا التقنين الصارم للأدب . ولن نعجب حين نجد « دريدن » وهو أكبر نقاد القرن السابع عشر (ويسميه البعض أبا النقد الأدبى الإنجليزى) يتحمس أحياناً لبعض تراجيديات شكسبير على الرغم من أنها لا تتحقق فيها القوانين التى سنّها النيوكلاسيكيون للتراجيديا ، ويتنقد صرامة هذه القوانين كما ينتقد الأدب الفرنسى الذى يراعيها أحياناً أخرى . ولعل رحابة أفق « دريدن » هى التى جعلت منه أكبر ناقد فى هذا القرن ، ويسميه بعض مؤرخى النقد أبا النقد الأدبى الإنجليزى لأسباب عدة ، منها أن أسلوب النقاد السابقين له كان أشبه ما يكون بأسلوب المعلم الذى يلتقى درساً على تلاميذه ، بينما يتحدث دريدن إلى قرائه حديث الند للند ، وكانت لهجته أكثر تمديناً وصقلاً من لهجتهم . هذا بالإضافة إلى أنه كانت لديه معظم مقومات الناقد الكبير ، ففضلاً عن ملكته النقدية تراه غالباً ما يستخدم المقارنة والتحليل كما يستخدم المنهج التاريخى إلى حد ما . ولقد عاش دريدن فى أواخر القرن السابع عشر أى بعد ظهور الإنتاج الإبداعى الرائع فى عصر شكسبير فكانت فى متناول يده نماذج أدبية رائعة أمكنه أن يتأملها ويقارنها بغيرها من نتاج العصور الأخرى والأمم المختلفة ، كذلك كان وراءه تراث نقدى إنجليزى غير ضئيل .

إلا أن الجليل الذى أتى بعد دريدن كانت تعوزه رحابة أفقه وملكته النقدية ، وكان متزمتاً فى أحكامه وفى إيمانه بقوانين النقد النيوكلاسيكى . ولعل خير من يمثل هذا الجليل الناقد « توماس ريمر » الذى ذهب أحكامه المتزمتة على تراجيديات شكسبير مثلاً فى الأحكام النقدية المبسرة . وخلف ريمر جيلان أو ثلاثة من النقاد حاولوا التحرر من عبودية القوانين النيوكلاسيكية المتطرفة ، ولن نخص بالذكر منهم سوى الدكتور « صمويل جونسون » الذى كان أعظمهم جميعاً . وعلى الرغم من أن جونسون كان يكتب فى النصف الثانى من القرن الثامن

عشر ، أى فى أواخر المرحلة الثانية من تاريخ النقد الإنجليزى ، إلا أنه يمثل النيوكلاسيكية المعتدلة فى إنجلترا أصدق تمثيل ، بل إنك تراه يكتب عن بعض افتراضاتها ومبادئها بأسلوب أوضح من أسلوب سابقه . حقاً إنك تجده يهاجم بعض قوانين النيوكلاسيكية مثل الوحدات الثلاث فى المسرحية ، ويدافع عن المزج بين العناصر التراجيدية والكوميديّة ، مما قد يجعل البعض يظن أنه من رواد الحركة الرومانتيكية والتحرر المطلق من القيود . ولكنه فى الحقيقة يمثل الروح النيوكلاسيكية الإنجليزية أصدق تمثيل . فتجده مثلاً يؤمن بمقياس المعانى العامة ، فيقول « إن المعانى الكبرى دائماً معان عامة ، وتتحقق فى مواقف لا شذوذ فيها ، وفى أوصاف لا تسف إلى مستوى التفاصيل الدقيقة » ؛ ويقول أيضاً « إن وظيفة الشاعر أن يختبر الجنس لا الفرد ، وأن يلاحظ الصفات العامة والمظهر الكبير ، وليس واجبه أن يخصى الخطوط المرسومة على كل زهرة ، أو أن يصف لنا الفروقات الدقيقة فى لون الغابة الخضراء » . ويصحب الإيمان بالمعانى العامة ثقة تكاد تكون مطلقة بسلطان العقل وتغلبه على العاطفة فى رؤية الوجود وتقييم الأشياء ، ونظرة فى الأدب تعتبره وسيلة للتعبير عن الحقيقة فحسب . وليست العلاقة بين هذين الأمرين وليدة الصدفة فى الواقع ، فالنظرة العقلية هى التى تؤكد أهمية الفكر المجرد (وبالتالي الوضوح والجلال فى الأسلوب) والفكرة المجردة هى الفكرة العامة التى تسمو على كل ما هو جزئى خاص . ولقد كان النقد والمفكرون وعلماء اللغة فى هذه المرحلة يقيسون سمو اللغة بقدرتها على التعبير عن الفكر المجرد ويعتبرون اللغة القادرة على هذا التعبير دليلاً على تقدم الفكر فيها وسموه . أما اللغة القريبة من المحسوسات والجزئيات والتى تغلب عليها الصور والحجاز فكانوا يعتبرونها دليلاً على تفكير بدائى منحط . وكما أن جونسون يؤكد أهمية تحكم العقل فى العاطفة فهو أيضاً يؤكد الوظيفة الخلقية للأدب ، ويقول إن واجب الشاعر ألا يصور لنا مظهراً خاصاً من مظاهر الحياة فى فترة معينة من التاريخ ، بل يصور العالم الخلقى الذى يظل ثابتاً كما هو طوال تاريخ الإنسانية الطويل ،

وأن يعبر عن الحقيقة الخلقية أو النرس الخلقى الذى يود أن ينقله إلى القارئ بأسلوب واضح مباشر بحيث يدركه الجميع .

ولما كانت غاية الأدب أن ينقل إلينا حقائق عامة ، ولما كانت الحقائق العامة بطبيعتها معروفة لدى الجميع ، أصبحت مهمة الشاعر تنحصر فى الصورة التى يعرض فيها هذه الحقائق أو الصيغة التى يصوغها فيها . وبعبارة أخرى أصبح الناقد يفرق بين الشكل والمضمون وأضحت الاعتبارات الشكلية هى التى تحظى باهتمام الشاعر ، تلك الاعتبارات الشكلية التى هى وليدة الصنعة ومعرفة أصول الفن والتفكير الواعى الصرف ، وغالباً ما نجد جونسون يهتم بمشكلة « التناسب » سواء فى الشخصية أو فى التعبير . كذلك لما كانت الحقيقة وحدها هى ميدان الأدب فإن قيمة الخيال تضاعلت حتى كادت أن تنعدم فى نظر جونسون ، وهو فى ذلك أيضاً يمثل لنا المذهب النيوكلاسيكى أصدق تمثيل . لقد نادى « هوبز » بأن العقل وحده هو جوهر الشعر ، وسبق أن هاجم ديكرات الخيال ، كما أن دريدن وصفه بأنه تلك الملكة الفوضوية التى لا تراعى قانوناً والتى هى أم الجنون والأحلام والأوهام والحمى ، وقال إن الخيال لا بد أن يخضع لسلطان العقل . وهكذا نجد أن هؤلاء النقاد جميعاً لم يثقوا فى الخيال ، وإنما كانوا يتزعجون له ، وأغلب الظن أنهم كانوا يخشونه لاعتبارات خلقية . إذ كانوا يعتبرون الخيال فى ذاته قوة عاصية لا ضابط لها ، وعن طريقها يطلق سراح القوى الخفية المظلمة الجبسة فى قرار النفس الإنسانية ، ويعيث فى نفس الإنسان العاقل كل ما ينافى العقل .

ومع أن جونسون الذى يمثل الآراء النيوكلاسيكية تمثيلاً صادقاً عاش حتى السنوات الأخيرة من القرن الثامن عشر ، فإن العوامل التى أدت فى النهاية إلى تقويض صرح المذهب النيوكلاسيكى قد بدأت تظهر فى الواقع منذ بداية ذلك القرن . ومن هذه العوامل أن إدراك بعض النقاد لأهمية العنصر العاطفى فى الشعر أخذ يتزايد ببطء يوماً عن يوم ، لا سيما وأن أرسطو قد قال فى كتابه عن الشعر إن غاية التراجيديا إثارة العاطفة ، مما جعل النقاد والشارحين يهتمون بهذه العاطفة

ويحاولون تحديدها وإدراك العلاقة بين الخوف والشفقة وما إلى ذلك . كذلك بدأ النقاد يهتمون بدراسة الناقد اليوناني القديم « لونجينس » في أسرار الأدب الجليل ، وبدأوا أيضاً يفرقون بين ما يسمونه « الجلال » و « الجمال » في الفن ، ويحاولون في الجلال صفات أخرى غير الصفات التي نصت عليها قواعد النقد النيوكلاسيكي وعلى هذا النحو أمكنهم أن يبرروا إعجابهم المتزايد بأعمال شكسبير التي لا تتبع قواعد هذا النقد ، تلك الأعمال التي ربما كان لها أكبر الأثر في تقويض دعائم المذهب النيوكلاسيكي في النقد في إنجلترا ، بل وفي أوروبا على العموم . كذلك بدأ النقاد يدركون أهمية « الذوق » ووجوب توفره في الناقد البصير . والذوق هنا معناه الإدراك الغريزي لخصائص العمل الفني ، أو الحدس بطبيعة النتائج وبقيمته . ولا شك أن الناقد حيناً يعتمد على الذوق بهذا المعنى لا يلجأ إلى القواعد الملقنة ، ولا يكتفي بتطبيقها تطبيقاً آلياً . كما أن اعتبار الذوق المعيار الأخير في تقييم الأدب يعني لإحلال العنصر الشخصي أو الفردي ، أي شخصية القارئ ، محل القاعدة العامة التي كان يطبقها الناقد تطبيقاً موضوعياً من قبل ، وبالتالي نجد أن النسبية تبدأ تحل محل القواعد المطلقة في ميدان النقد الأدبي في أواخر القرن الثامن عشر . فلم يعد الناقد يحكم على قيمة العمل الأدبي بمقدار مراعاة المؤلف لهذا القانون أو ذاك ، وإنما بمقدار استجابته هو نحو هذا العمل ، وحسب نوع هذه الاستجابة . ويجدر بنا أن نذكر تأثير فلسفة « هيوم » والمدرسة التجريبية عامة في هذا المجال ، فقد بين هيوم أن الجمال ليس صفة في الأشياء ذاتها وإنما هو في ذهن الرائي ، أي أنه فكرة تخلعها الذات على الموضوع . ولا شك أن من الأمور التي أسرع من عملية تدهور الكلاسيكية ونمو النظرة النسبية زيادة الوعي التاريخي الذي أدى إلى وضع الأعمال الفنية في سياقها التاريخي والبيئي ، وإلى رؤية هذه الأعمال بالنسبة إلى هذا السياق . ولقد بدأت تظهر بشائر واهنة لهذا الوعي في بداية القرن الثامن عشر حين تنبه النقاد إلى أن الظروف التي نشأ فيها مسرح شكسبير تختلف عن ظروف المسرح

الكلاسيكى القديم ، ومن ثم لا يجوز الحكم على مسرح شكسبير بتطبيق القوانين النقدية التى وضعت للمسرح القديم ، وهكذا . كما أنه مما أدى إلى تطور هذا الوعى التاريخى اكتشاف التراث الأدبى القديم ، فقد بدأ الباحثون والدارسون يكتشفون التراث الأدبى للعصور الوسطى ، مما جعل الناس تتحمس لهذا التراث وتبدأ تقارنه بـتراث اليونان والرومان . وكان لهذه الاكتشافات أثران هامان فى تطور النقد الأدبى فى أواخر هذه المرحلة : أولهما بعث الوعى الأدبى القومى والإحساس بأن الأدب القومى يؤلف وحدة لها كيانها الذى يختلف عن غيره ، ومن ثم بدأت تختفى الصفة المطلقة التى كان يتميز بها المذهب النيوكلاسيكى ، والى جعلت دعاة هذا المذهب الأولين يؤمنون بأن قواعد النقد أزلية ثابتة وفوق كل زمان ومكان . أما الأثر الثانى فهو ظهور النزعة التى اصطلح المؤرخون المحدثون على تسميتها « النزعة البدائية » فى النقد ، إذ تحمس الناس للادب البدائى لخلوه من الصنعة والزخرف ، ولأن الطبيعة البشرية تظهر فيه فى أبسط صورها . والنزعة البدائية مظهر من مظاهر الاتجاه العام الذى يسميه كل كتيب فى تاريخ الأدب الأوروبى بالعودة إلى الطبيعة ، والتى كان روسو من أقطاب الدعاة إليها . وطبيعى أن العودة إلى الطبيعة تنافى دعوة الكلاسيكية التى هى أولاً موقف متحضر متمدين ، يفرض القيود والنظام الصارم على العواطف والطبيعة ، لأنه لا يؤمن بالعاطفة أو بما يؤدى إلى الفوضى ويتنافى مع سلطان العقل . لذلك كانت النزعة البدائية من ألد أعداء الكلاسيكية ، وبزيادة البدائية بمرور الزمن أخذ يضمحل ما كان للكلاسيكية من نفوذ .

ويتضح لنا من هذا العرض السريع أن مبادئ النقد الكلاسيكى قد أخذت فى الزوال تقريباً الواحد تلو الآخر فى نهاية القرن الثامن عشر . غير أنه على الرغم من محاولة النقاد أن يتحسسوا طريقهم نحو مبادئ ومفاهيم نقدية جديدة كان هؤلاء النقاد على العموم تعوزهم النظرة الشاملة التى يجب توفرها فى عملية إرساء دعائم مذهب جديد ، كما أنهم لم يكن لديهم حصيلة نقدية كافية . لقد

كانوا يحاولون صب الحمر الجديدة فى القوارير القديمة التى لم تكن تتسع لها ، بينما كان ينبغى لهم أن يصنعوا قوارير جديدة تماماً . هذه القوارير هى التى قام بصنعها كولردج . حقا لقد قطع النقد الأدبى شوطاً بعيداً إلى الأمام فى مرحلته الثانية ، فلم يعد يهتم النقد بتبيان أهمية الشعر أو بالدفاع عنه كما كان يفعل نقاد المرحلة الأولى . هذا فضلاً عن أنهم على العموم لم يعودوا يهتمون بالعناصر الريتوريكية فى كتاباتهم ، وركزوا جهودهم على الأعمال الفنية ذاتها يتناولونها بالنقد والتحليل ، وأخذوا أحياناً يؤرخون للأدب الإنجليزى بأسره . كذلك تطورت قدرة النقد على استبطان ذواتهم وعلى التحليل النفسى . وبنمو علم النفس وزيادة الوعي بالذات أخذ النقد يتأملون ما يحدث فى نفوسهم أثناء تذوقهم للنتاج الأدبى ، ويحاولون سبر أغوار الملكات النقدية والإبداعية على نحو ما فى المقال تلو المقال . ومع ذلك ظل النقد الأدبى الإنجليزى بحاجة إلى ناقد كبير يشذب من أدوات النقد ويبلور قضاياها فى صيغة دقيقة ، ويقيم هذه القضايا فى هيئة مذهب كلي متماسك ، مذهب يحدد العلاقة بين الأدب وسائر ظروف النشاط الفكرى ويحدد مركز الأدب منها ، ويكشف لنا عن الكثير من أسرار الإبداع الفنى ، وعن العلاقة بين العبقريّة والقانون . ولعل هذا فى نهاية الأمر هو نوع الخدمة التى أداها كولردج للنقد الأدبى الإنجليزى .

(ب) كولردج

١ - النقد المنهجي

لعل أهم ما يتميز به نقد كولردج هو صفته المنهجية والعلاقة الوثيقة التي فيه بين النظرية والتطبيق . فهو من ناحية لا يطبق مبادئه تطبيقاً أعمى فيجحف بذلك الأعمال الفنية المعينة التي ينقدها . ومن ناحية أخرى لا يلنى بأحكامه بأسلوب تلقائى وبطريقة عشواء بدون الرجوع إلى مبادئ أو نظرية يهتدى بها . ولعل هذا الموقف الوسط الذى يحتله كولردج بين النقد التأثرى الذى يقوم على انطباعات الناقد وحدها وبين النقد الذى يخضع العمل الفنى كلية للمبادئ هو الذى يميز نقد كولردج عن الكتابات السالفة فى النقد الأدبى الإنجليزى بوجه عام . فنحن نشعر أثناء قراءتنا لنقده بأننا إزاء عقلية ممتازة تفكر فى الموضوعات بجرأة وحرية وإزاء حساسية مرهفة لا يعوزها النظام والتدريب . نعم إن الانفعال أو الأثر النفسى عند الناقد هو عادة نقطة البداية فى هذا النقد ، إلا أنه غالباً ما يترجم هذا الانفعال إلى قضية ذات مدلول واضح محدد ، قضية لها علاقة بأحد المبادئ الجوهرية فى النقد . وبعبارة أخرى يمكننا أن نقول إن قدرة كولردج على النقد ترجع إلى كونه ناقدأ فلسفياً . فهو لا يقنع بمجرد تدوين انفعالاته أو الآثار النفسية التى تولدها فيه الأعمال الفنية المعينة - الشئ الذى يفعله صغار النقاد الرومانتيكيين . ولا هو يعبر العمل الفنى المعين ، كما يفعل صغار أتباع المدرسة الكلاسيكية دائماً ، على مطابقة نظرية نقدية محدودة الأبعاد ، نظرية كونها الناقد سلفاً . وإنما نجد كولردج ينسق بين أحاسيسه المتباينة ، وينظمها ويجعل منها نظاماً أو مذهباً معيناً ، مذهباً له مكانه فى مذهب كلى شامل للعقل الإنسانى . ومع أن الآراء قد تختلف فيما إذا كانت دراسة كولردج للفلسفة قد أضرت بشعره فما لا شك فيه أن اهتمامه بالفلسفة وبالتفكير الفلسفى ساعده على أن يصبح

الناقد الكبير الذى نعرفه . غير أننا يجب ألا ننسى ، إن لاحظنا بعض الاضطراب فى هذا النقد ، أن كولدرج لم ينشر معظم نقده الأدبى بنفسه ، وإنما وصل نقده إلينا عن طريق المذكرات التى دونها بعض من استمعوا إلى محاضراته العديدة فى الأدب أو إلى حديثه الخاص ، وعن طريق الهوامش والشروح التى كتبها فى صفحات الكتب الكثيرة التى قرأها ، وعن طريق تعليقات وملاحظات متناثرة دونها فى مذكراته العديدة التى بدأ نشرها جميعاً بطريقة منظمة عام ١٩٥٧ فقط ولقد زعم بعض النقاد والمؤرخين الإنجليز ، الذين لا يميلون إلى التفلسف ولا يثقون بجدوى التفكير النظرى ، أن نقد كولدرج لا علاقة له بنظرياته فى النقد الجمال . ولكننا نرى فى ذلك رأى تعسفاً فى الحكم وبعداً عن الحق . لقد أكد وكولدرج دائماً وفى كل مناسبة الحاجة إلى العودة إلى المبادئ الأساسية فى مناقشة أى أمر من الأمور . فالفكرة الأساسية وراء « الصديق » و « سيرة أدبية » و « عون على التأمل » جميعاً هى الدعوة إلى إعادة النظر فى المبادئ الأساسية السائدة فى ميادين الأخلاق والسياسة والفلسفة والنقد ، وإلى إقامتها جميعاً على أسس نظرية سليمة . فيقول عن مجلة « الصديق » إن الغرض منها لإحلال المبدأ محل المنفعة ووضع مبادئ واضحة للفن ونقده وللأخلاق والدين والسياسة . ويقول أيضاً إنه وضع كتابه « عون على التأمل » لأجل أولئك الذين يودون أن ينموا شخصياتهم فى ضوء الوعى الجلى ، ويقيموا أفكارهم فى الدين والأخلاق على أساس من المبادئ السليمة المدروسة . أما كتاب « سيرة أدبية » على ما فيه من استطراد فيؤكد لنا كولدرج فى أكثر من موضع فيه قيمة المبادئ وأهميتها فى النقد الأدبى . ومن أغراض هذا الكتاب تبيان الفوضى التى كانت تسود الكتابات النقدية المعاصرة فى المجلات الأدبية وغيرها ، وتوضيح الأخطار التى تنجم عن « إحلال التقرير محل الجدل » ، والدعوة إلى ضرب من « النقد الفلسفى » الذى يبدأ بتعريف المبادئ التى يقوم عليها . ويشرح لنا كولدرج ما يقصده بالنقد الفلسفى قبل أن يبدأ بنقد أعمال الشاعر وردزورث فيقول : « إن الدراسة

النقدية التي أصفها بأنها دراسة فلسفية سليمة هي تلك التي يعلن الناقد فيها مبادئه ويحاول أن يدعمها — تلك المبادئ التي يؤمن الناقد بأن الشعر عامة يقوم على أساسها ، مع تعيين هذه المبادئ بالتفصيل في تطبيقه لها على مختلف أنواع الشعر . وبعد أن يهيئ الناقد معاييره النقدية للمدح والذم على هذا النحو يمضي في تعيين المواضع من الكتابة التي يؤمن بأن معاييرها تنطبق عليها ، ويلاحظ بعناية إذا ما كانت هذه الفضائل أو العيوب تتكرر عند الكاتب ويميز أيضاً بعناية بين ما هو مميز لجوهر الكاتب وبين ما هو عرضي صرف ، أو ما هو مجرد تقصير منه . وفي هذه الحال إذا كانت مبادئ الناقد معقولة واستدلالاته سليمة ونتائجه صادقة فلن القارئ بل والشاعر ذاته قد يأخذان بحكمه وذلك نتيجة اقتناعهما بصحته أما إذا كان الناقد قد أخطأ فإنه في هذه الحال يكون قد عرض أخطاءه في موضع معين وفي صورة واضحة ملموسة ، والناقد في هذه الحال يحمل الشعلة التي تنير السبيل للغير حتى يمكنهم أن يروا مواضع خطئه ^(١) . هذا هو المنهج الذي يتبعه كولردج في معظم كتاباته النقدية سواء كان موضوع نقده شعر وردزورث أو مسرحيات شكسبير . فهو دائماً يؤكد لنا أهمية المبادئ ، ويعود بنا إلى المبادئ الأولى في معظم ما كتب . إن الناقد ، كما يقول ، ليس الرجل الذي يعبر عن آرائه الشخصية الصرفة والتي لا قيمة لها ، ولكنه الرجل الذي يكتب عن العمل الأدبي بصيغة تؤدي إلى القبول التام أو إلى الرفض التام ^(٢) .

غير أنه يعلم تمام العلم أن المبادئ ليست قواعد ثابتة متحجرة يطبقها المرء تطبيقاً أعمى وبصورة آلية ، وإنما هي وسائل مفيدة في يد الناقد لا غير — وسائل ترشده في عملية نقده للعمل الفني المعين ، وتعينه على إيضاح استجابته إزاءه . فيقول : « لو كانت للشعر قواعد تفرض عليه من الخارج لما ظل الشعر شعراً وإنما تدهور إلى منزلة الصنعة الآلية ^(٣) » .

(١) « سيرة أدبية » . الجزء الثاني . ص ٨٥ .

(٢) « سيرة أدبية » . الجزء الأول . ص ٦٥ .

(٣) نفس المرجع . الجزء الثاني . ص ٦٥ .

٢ - ماهية الشعر : الشعر بين اللذة والرؤية

يبدأ كولردج كل سلسلة من المحاضرات التي ألقاها في الأدب تقريباً بمحاضرة أولية يعرض فيها مبادئه النقدية ويعرف فيها الشعر . ويبدأ تعريفه للشعر عادة بالتمييز بينه وبين العلم ، فيقول مثلاً في إحدى المحاضرات التي ألقاها عام ١٨١١^(١) إن الشعر ليس نقيضه النثر كما يعتقد البعض وإنما نقيضه العلم في الحقيقة ، كما أن النقيض الحقيقي للنثر ليس هو الشعر بل الوزن . فالغاية المباشرة للعلم هي الوصول إلى الحقيقة وتوصيلها إلى الغير ، بينما غاية الشعر المباشرة هي توصيل اللذة . فلاحظ يقرأ كتاب « المبادئ » لنيوتن أو أعمال لوك مثلاً وغرضه المباشر أن يحصل على اللذة بدلاً من الحقيقة ، وإن كانت معرفة هذه الحقيقة قد تعين الفرد في المستقبل على إدراك طبيعة الذات التي يسعى وراءها . وليس لدى كولردج أى شك في أن الشعر قد يوصل إلينا أهم الحقائق الخلقية ، ولكنه ينكر أن هذا هو غاية الشعر « المباشرة » إذ أن غايته المباشرة هي اللذة واللذة هي الشيء الذي يجعل من الشعر شعراً . وهكذا يمكننا أن نعرف الشعر بأنه توصيل اللذة المباشرة .

ومع أن هذا التعريف يفيدنا في التمييز بين الشعر والعلم إلا أنه ليس بالتعريف الدقيق ، لأنه تنطوي تحته كتابات عديدة مثل القصص والروايات النثرية وغيرها مما لا يسميه الناس شعراً . ولهذا كان لا بد من ذكر صفات إضافية تميز بها الشعر عن غيره من أنواع الكتابة التي تشترك معه في هذا التعريف ، والتي مع ذلك تختلف عنه اختلافاً بيناً . فقد يصف النثر أحياناً جمال الطبيعة والعواطف والأحداث الإنسانية بشئ نواحيها في لغة طبيعية تتمشى وطبيعة هذه الأحداث ، ومع ذلك فلا يسميه كاتبه أو قارؤه شعراً . حقاً إن العمل الأدبي

(١) « نقد كولردج لشكسبير » . الجزء الثاني . ص ٧٥ .

لا يستحق أن يسمى قصيدة دون أن تتحقق فيه هذه الصفات ، ومع ذلك فلا بد له أن تتوفر فيه صفة أخرى حتى يصير شعراً . هذه الصفة التي يجب توفرها فيه هي انفعال اللذة أو حالة الانفعال الحاد التي تميز الشاعر نفسه وهو يقوم بعملية الإبداع .

ولكني تتضح هذه النقطة في أذهاننا يتحتم علينا أن نتصور الشاعر الصادق على أنه شخص يتمتع بحساسية غير عادية تجعله يتعاطف بدرجة أكثر من المعتاد مع موضوعات الطبيعة وأحداث الحياة الإنسانية . كذلك لدى الشاعر قدرة غير عادية على النشاط الذهني التلقائي عامة وبالأخص على نشاط الملكتين العقليتين اللتين يسميهما كولردج « الخيال » و « التوهم » ^(١) . ويمكن الشاعر بفضل هذه المواهب من أن يعرض حقائق الطبيعة والعواطف الإنسانية عرضاً حياً وأن يصلح منها ويعدها ويضيف إليها انفعال اللذة الذي يولده النشاط التلقائي للملكاته . وهذه الحالة النفسية هي التي تخلق كلا موحداً يولد اللذة في نفوسنا ، كلا تكون أجزاؤه منفصلة مصدر لذة متميزة واعية . وهكذا نستطيع أن نعرف الشعراء أو القصيدة بأنها ذلك النوع من التأليف الذي يضاد العلم في أنه يرى إلى توليد لذة عقلية ، ويحقق هذه الغاية عن طريق استخدام اللغة الطبيعية التي تلائم حالة الانفعال ، والذي يتميز عن غيره من أنواع التأليف التي لا يستبعد هذا المعيار في أنه ككل يولد في نفوسنا مقداراً من اللذة يتمشى وإحساسنا باللذة التي تولدها الأجزاء المكونة لهذا الكل . والقصيدة الكاملة هي التي يولد كل جزء من الأجزاء المكونة لها في نفوسنا أكبر مقدار ممكن من اللذة المباشرة يتمشى وأكبر مقدار ممكن من اللذة التي يولدها العمل بأسره باعتباره كلا . ويعرض كولردج الصفات الثلاث التي اشترط الشاعر ملتون توفرها في الشعر . وهي البساطة والحسية والعاطفة ، ويقتصر هذه الصفات قائلًا إن البساطة تميز

(١) انظر التفرقة بين الخيال والتوهم في الجزء الخاص بنظرية الخيال فيما بعد .

الشعر عن عمليات التفكير العلمى الاستدلالى الشاقة ، بينما تحقق الحسية صفة الموضوعية والوضوح فى الصور التى بدونها يصبح الشعر إما صنعة جامدة ميتة وإما أحلام يقظة واهية باهتة . أما وجود العاطفة فيحول دون كون الشعر موضوعياً صرفاً وينفخ فيه روحاً وحياة إنسانية دافئة .

لأن كولردج يعود فيكرر أن الصفة المميزة للقصيدة هى فى عبقرية الشاعر ذاته ، تلك العبقرية التى تتخذ شكل النشاط التلقائى للمكتنى الخيال والتوهم ، ويظهر هذا النشاط فى التوازن والتوفيق بين الصفات المتضادة أو المتنافرة ، وفى الجمع بين التشابه والاختلاف ، بين الإحساس بالحدة والموضوعات القديمة المألوفة ، بين حالة من الانفعال أكثر من المعتاد ودرجة بالغة من النظام ، بين ضبط النفس والقدرة على الحكم والحماس والعاطفة الجارحة ، ويظهر هذا النشاط أيضاً فى المزج والتوفيق بين الصنعة والسليقة ، وفى إخضاع الفن للطبيعة والأسلوب للموضوع وإعجابنا بالشاعر لتعاطفنا مع الصور والعواطف والشخصيات والأحداث التى تدور حولها القصيدة (١) .

كذلك فى « سيرة أدبية » يعرف كولردج الشعر أول الأمر بأنه ذلك النوع من الكتابة الذى يضاد العلم فى أنه لا يرمى إلى الوصول إلى الحقيقة ، وإنما يجعل من اللذة غرضه المباشر . ولكنه أيضاً يدرك أن تعريفه هذا يشمل جميع الكتابات ، الشعرية ، التى لا ترمى إلى الحقيقة . لذلك نجده يميز بين الشعر والنثر على أساس كى من اللذة ، فيقول إن الشعر يولد فى مجموعه مقداراً من اللذة يتلاءم ومقدار اللذة التى نحصل عليها من الأجزاء المكونة له (٢) .

وليس بواضح ما يقصده كولردج باللذة التى تولدها فى نفوسنا الأجزاء ، اللهم إلا إذا كان مصدر هذه اللذة الوزن نفسه . وإذا كان كذلك فإننا لا نستطيع أن نقبل هذا التعريف لأن الوزن يوجد فى الشعر كله جيده ورديته ، ولا شك أن

(١) قارن النص الأول .

(٢) انظر « سيرة أدبية » . الجزء الثانى (الفصل الرابع عشر) .

الوزن وحده في الشعر الرديء لا يولد فينا أية لذة ، الشيء الذي تنبه له كولردج نفسه . كذلك نجد كولردج ، على الرغم من تحليله الراجع لوظيفة الوزن في الشعر ، يعتقد أن الشعر قد يوجد في أسمى صوره بدون الوزن ، بل ودون أن تكون اللذة هي غايته المباشرة . وهكذا يهجر كولردج اللذة كأساس لتعريفه للشعر ، ولا يلبث أن يغير موقفه في « سيرة أدبية » كما غيره في المحاضرات ، ويترك المناقشة التي بدأها من وجهة نظر القارئ أو المستجيب للشعر ، ويتحول إلى وجهة نظر الشاعر ذاته ، فيقول إن الذي يميز الشعر هو حالة الانفعال التي تنشأ لدى الشاعر أثناء عملية الخلق الفني . ويزعم أن السؤال : ما هو الشعر ؟ يكاد يكون ذاته السؤال : ما هو الشاعر ؟ حتى إن الإجابة عن أحد هذين السؤالين تتضمن الإجابة عن السؤال الآخر .

وحينما تتحول المناقشة من وجهة نظر القارئ إلى وجهة نظر الشاعر ، ويبدأ كولردج في تحليله لعقل الشاعر أثناء عملية الخلق ، نلاحظ أن عوامل أخرى غير عامل اللذة تبدأ تتسرب إلى المناقشة بل وتأخذ تتجلكم فيها . فلكي يفهم القارئ طبيعة الانفعال الذي يحس به الشاعر أثناء عملية الخلق (وهو الشيء الذي يميز الشعر من غيره) لا بد له أن يضع نفسه محل الشاعر ، ويتخيل ما يجري في نفسه . إن الشاعر لديه أولاً قدرة على الانفعال أو حساسية أكثر من المعتاد ، أي أنه لديه قدرة أكثر من غيره على المشاركة الوجدانية مع الأشياء والحواس والمواقف والأحداث التي هي موضوع شعره . ولديه أيضاً قدرة أكثر من المعتاد على التخيل والتوهم ، أي أن مجال تجربته رحب (فالتوهم هو الملكة التي تمكننا من الجمع والتكديس) ولكنه رغم رحابة تجربته ، وتباين العناصر التي تتكون منها ، تراه يوفق بين هذه العناصر جميعاً ويحقق الوحدة فيها ، فهيمن عليها وحدة عاطفية أو ما يسميه كولردج أحياناً وحدة الاهتمام (ذلك لأن الخيال هو الملكة التي نحمل الكثرة إلى الوحدة في نظر كولردج ^(١)) . وعن طريق الجمع بين هذه الدرجة

الكبيرة من المشاركة الوجدانية مع الموضوعات ، وهذا النشاط الفائض للمكتئب التخيل والتوهم يتمكن الشاعر من إبراز حقائق الطبيعة ، وحقائق النفس البشرية في صورة حية . غير أن الشاعر لا يعرض لنا هذه الحقائق عرضاً موضوعياً ، أى كما توجد هى فى عالم الواقع اليوى الذى يتسم بالفوضى ، وإنما هو يعوّرها ويصلح منها بفضل ملكتى الخيال والتوهم لديه إذ توجه المشاركة الوجدانية ملكة التوهم فتجعلها تجمع مادة التجربة ، بينما تحيل ملكة الخيال المادة المجمعة إلى شكل عضوى موحد . وليس انفعال اللذة الذى يحس به الشاعر إبان عملية الخلق الفنى سوى النتيجة التى تنشأ عن نشاط ملكاته جميعاً ، أى نشاط المشاركة الوجدانية والتوهم والتخيل . إنه الانفعال الذى يصاحب عملية تحويل روح الشاعر للعالم الموضوعى الخارجى .

من هذا العرض السريع يتضح لنا أن اللذة ليست فى الحقيقة هى غاية الشعر كما يفترض كولردج أولاً وإنما يخلط كولردج فى هذا المجال بين الغاية والنتيجة : لأن اللذة هى نتيجة نشاط الخلق لدى الشاعر ، ونتيجة أداء الشعر لوظيفته لدى القارئ . أما الشعر فهو فى جوهره إدراك عاطفى للحقيقة ، وغايته أن يعرض التجربة الإنسانية عرضاً خيالياً ، أن يعطينا قياً ، ويبصرنا بحقائق الطبيعة والنفس البشرية ، وذلك ليس كما هى فى خضم الحياة وإنما بعد أن يحيلها الشاعر إلى شكل موحد ذى مغزى أو معنى للشاعر وللقارئ على السواء . هذا هو المفهوم السليم للشعر عند كولردج ، وهو المفهوم الذى لجلده فى نظريته المعروفة فى الخيال . إذ يقسم كولردج الخيال إلى نوعين : أولى ، وثانوى ^(١) . فالخيال الأولى هو من العوامل الرئيسية فى جميع عمليات الإدراك . ومهما اختلفت الآراء فى كنه هذا الخيال الأولى فما من شك فى أن كولردج يضفى أهمية بالغة على مهمة الخيال فى عملية الإدراك ، وذلك سواء كانت هذه المهمة قاصرة على فرض شكل معين على جمهرة الإحساسات التى تأتينا من الخارج (كما نجد فى مذهب

(١) انظر الجزء الخاص بنظرية الخيال فيما بعد .

كنظ (أم كان يعتبرها كولردج (كما اعتبرها شيلنج) الشرط الأساسى الأولى الذى لا تقوم بدونها عملية الإدراك على الإطلاق . أما الخيال الثانوى ، وهو الخيال الفنى أو الشعرى بالذات ، فقد اعتبره كولردج مائلا للخيال الأولى ، بل صورة أسمى منه . ولهذا فهو يخلع على الشعر الذى يقوم عليه أهمية كبرى . إنه لا يعتبر الشعر مجرد أمر تافه كما اعتبره الفيلسوف الإنجليزى بيبكون من قبل ، أو مجرد لعب كما كان يعتبره بعض معاصريه مثل شيلر ، وإنما هو يربط بينه وبين مسائل الحياة البعثة . فوظيفة الشعر الخيالى أن يضفى على فوضى الحياة والتجربة شكلا موحداً ، وصورة ذات معنى ، ولذلك يرى كولردج أن الشاعر فى عملية الإبداع الخيالى ينشط ملكاته وقواه جميعاً .

ولعل نظرية كولردج فى الخيال الشعرى من أهم النظريات النقدية التى ظهرت فى ميدان النقد الأدبى لا فى إنجلترا فحسب وإنما فى أوربا أيضاً . وهى تفسر لنا الكثير من آراء كولردج النقدية ، بل هى ، كما سنرى فيما بعد ، بمثابة المركز الذى يدور حوله مذهبه النقدي . فهى ، وليس حديثه عن اللذة ، أهم ما فى كتاباته فى النقد النظرى . حقاً إن كولردج كثيراً ما يتحدث عن هذه اللذة التى يولدها العمل الفنى فى نفس القارئ ، إلا أنه أثناء تحليله لهذه اللذة يدخل عناصر أخرى لا يمكن إرجاعها إلى اللذة . فى أولى مقالاته فى الجمال التى تلور حول « مبادئ نقد العبقرية » ^(١) نجد مثلاً يقول « إن جوهر الفنون الجميلة ، والشئ الذى تشترك فيه جميعاً ، هو أنها تبعث انفعالا فى النفس ، وغرضها المباشر إحداث اللذة وذلك عن طريق الجمال » وهكذا يدخل كولردج فى تعريفه فكرة الجمال ، وإذا لم تتمكن من رد الجمال إلى ما يثير اللذة فلن تصبح اللذة هى التى تميز الفنون الجميلة . ولا يتحدث كولردج عن الجمال حديث من يسوى بينه وبين اللذة . فيقول مثلاً عن تمثال أبولو بلفيدير إنه « ليس جميلاً لأنه يبعث على اللذة وإنما هو يبعث على اللذة نتيجة كونه جميلاً » . وهكذا

(١) انظر « سيرة أدبية » (تحقيق شكروس) . الجزء الثانى .

يتضح لنا أن اللذة ليست هي جوهر الفنون الجميلة أو غايتها ، وإنما هي فقط النتيجة التي تصاحب إدراك الجمال ، ذلك لأن الجمال في نظره « لا ينشأ في الإحساس وإنما مصدره العقل الإنساني » ، وإنما حينما نصف الشيء بأنه جميل « يكون إدراكنا لجماله » ، أو حلسنا به ، سابقاً لإحساسنا باللذة الذي يثيره في نفوسنا . اللذة إذن عامل مصاحب عرضي يعتمد حدوثه على مسائل عديدة ، بل إن اللذة قد تنشأ في تجربة التدوق ولا يكون مصدرها العمل الفني ذاته وإنما ارتباطات شخصية بحتة وعوامل لا دخل لها بالعمل الفني . كذلك نشاهد أن مناقشة كولدرج للجمال في هذه المقالات تتحول بعد حين إلى مناقشة في الخيال الشعري كما يتصوره . فيقول إن الجمال في جوهره يتلخص في إدراكنا للكثرة باعتبارها كثرة وهي تتحول إلى وحدة . ويعرف الجمال أيضاً بأنه وجود الكثرة صورة الوحدة . وتحويل الكثرة إلى الوحدة من مهمة الخيال الثانوي . ولا يذكر كولدرج لفظة « اللذة » على الإطلاق في خاتمة عرضه للموضوع التي يلخص فيها آراءه ، فيقول فيها « إن الفن يصوغ العناصر التي يوحدتها في قالب معنى خلقي »^(١) وإن الفنون الجميلة جميعاً ، مثلها في ذلك مثل الشعر ، « تعبر عن غايات ومعان وتصورات وعواطف ، وكل هذه تنشأ في العقل الإنساني . »

غير أنه يجدر بنا أن نذكر هنا أن مفهوم اللذة في موقف كولدرج ليس مفهوماً بدياً كما كان عند سابقيه ، على الأقل من نقاد الإنجليز ، فقد كانت فكرة اللذة عند اتباع المذهب التجريبي والمذهب الترابطي تشوبها عناصر عديدة دخيلة على الفن والتلوق الفني . فنجد مفكراً كبيراً مثل ديفيد هيوم لا يميز بين الفن والمنفعة في تصوره للذة الفنية ، بل إن الخلط بين الاثنين استمر حتى أيام كولدرج ذاته ، فلم يسلم منه الباحثون في علم الجمال مثل « أليسون » و « ديوجالد ستوارت » و « رتشارد بين نايت » . أما كولدرج فقد حاول أن يبين أن اللذة الشعرية خالية من أغراض المنفعة أو الأغراض العملية . ولهذا فإن تصوره للذة أدنى إلى تصور الفيلسوف كنط منه إلى الفيلسوف الإنجليزى الترابطى هارتلى . كذلك حاول مراراً

أن يميز بين الجمال واللذة والمنفعة ^(١) وأحياناً تجده يقصد باللذة الشعرية ضرباً من الغبطة الروحية ، وواضح أن هذا عكس مفهوم التجريبيين والترابطين . وأحياناً أخرى لا يقبل استعمال لفظ « اللذة » في هذا المجال ، لأنها تؤدي إلى كثير من الخلط والإبهام . ويعترض على قول الشاعر الإنجليزي « جورج داير » إن غاية الشاعر المباشرة لإثارة اللذة لدى القارئ فيصفه بأنه هراء ، ويقول إن الشاعر يجب عليه ألا يرمى إلى إثارة اللذة إلا باعتبارها وسيلة الخاصة به ، أما غايته الأساسية فأسمى من ذلك وأكثر نبلاً :

ويخالف كولردج معظم النقاد الرومانتيكيين والنقاد الذين مهدوا للحركة الرومانتيكية ، وبالذات دعاة البدائية ، في أنه لا يجعل من الشعر مجرد مسألة انفعالات أو أحاسيس . فهو يهاجم المسرحيات الشائعة في عصره ، ولا سيما المترجم منها عن الألمانية ، لأنها كانت تكتفى بإثارة الانفعال والعاطفة دون أن تتضمن رؤية أو فلسفة خاصة في الوجود ، ويقول إن إثارة الانفعالات والأحاسيس من أبسط الأمور ، وإن أرخص أنواع الأدب يستطيع أن يثيرها . ويقول في نظريته في الوزن إنه مع أن الوزن يتطلب وجود انفعال أو عاطفة ، بوصفهما المادة الخام التي تتألف منها التجربة ، إلا أنه أيضاً ينشأ عن الحاجة إلى فرض نظام عليهما ^(٢) . ويصف الموسيقى بأنها الشعر بأسمى معانيه ، وذلك لأنها تتمحقق فيها العاطفة والنظام معاً ، كما أنه يقول إن العالم الذي يعيش فيه الناس إنما هو بمثابة السديم للشاعر ، أي أنه مجرد المادة الخام التي يخلع عليها الشاعر نظاماً وصورة ذات معنى .

حقاً لقد دعا أحد النقاد حديثاً (همفري هاوس في كتابه عن « كولردج » الذي ظهر عام ١٩٥٣) إلى إعادة النظر في نظرية كولردج في الشعر ، وإلى الاهتمام بتلك الناحية منها التي تفرق بين الشعر والعلم على أساس التعارض بين الانفعال والحقيقة ، مفترضاً في ذلك أن الشعر ميدانه الانفعال فحسب . ولكن

(١) انظر النص التاسع .

(٢) انظر النص الثامن .

هذا الاهتمام بناحية الانفعال وحدها في نقد كولردج هو في نظرنا خطأ جسيم ، من شأنه أن يعمينا عن القيمة الحقيقية لنظريته في الخيال . كما أن هناك عوامل في تاريخ الفكر الأوربي دعت كولردج إلى التفرقة بين الشعر والعلم على أساس أن الأول غايته اللذة بينما غاية الثاني تفهم الحقيقة . فقد كان الناس حتى أيام كولردج ، بل وحتى بداية هذا القرن حينما تغير مفهوم العلم تغيراً جوهرياً ، يؤمنون بأن العلم في مقدوره أن يجلب إلينا يقيناً مطلقاً . فيقول كولردج إن الحقيقة العلمية ثابتة ومطلقة . ولذلك نجده يقرن العلم بالحقيقة . ولكن الوضع قد تغير الآن ولم نعد نؤمن بوجود حقيقة مطلقة يصل إليها العلم ولا يصل إليها سواه . ولو لم يكن هناك غير « حقيقة » العلم لأمكننا قبول التمييز بين العلم والشعر على هذا الأساس . ولكننا بالفعل نستطيع أن نتحدث عن ضروب مختلفة من الحقيقة بدلاً من أن نقصر الحقيقة وحدها على ما يأتي به العلم . وإذا كانت وظيفة العلم هي تفسير الوجود فإن وظيفة الشعر والفن عموماً هي تقييمه أو إعطاؤه معنى ومدلولاً . وعلى هذا النحو يمكننا أن نقول إن هناك حقيقة شعرية أو صدقاً شعرياً بالإضافة إلى الحقيقة العلمية أو الصدق العلمي وإن كانت معايير الصدق في الحالتين تختلف الاختلاف كله لا شك ، ويصبح الشعر والعلم إذن وسيلتين (مختلفتين حقاً) من وسائل التعرف على طبيعة التجربة . ولعل المسألة في جوهرها مسألة علاقة نقيمتها بيننا وبين الأشياء ، أو موقف نأخذه إزاءها . فمن الممكن أن نأخذ من نفس الموضوع موقفين متباينين : موقفاً شعرياً وموقفاً علمياً . وفي هذه الحال لن نستطيع أن نقرر أى الموقفين أصدق من الآخر بل لن تكون للفظـة «أصدق» في هذه الحملة أى معنى . وربما هذا هو ما قصد إليه الفيلسوف كبير كجارد حينما قال «إن العلم» شأنه في ذلك شأن الشعر والفن تماماً يفترض حالة نفسية معينة لدى كل من الكاتب والقارئ . »

٣ - الموقف الشعري والحقيقة الشعرية

كيف يفسر كولردج الموقف الشعري من التجربة ؟ يقول كولردج في عبارة مشهورة له «إننا أثناء قراءتنا للشعر نتوقف بمحض إرادتنا عن عدم التصديق بصفة مؤقتة وهذا في رأيي هو جوهر الإيمان الشعري^(١) . « يتحتم علينا إذن لكي نؤمن الإيمان الشعري أن نتوقف برهة عن عدم التصديق . واستعمال كولردج للفظين «عدم التصديق» و «الإيمان» استعمال هام له دلالاته . فلم يقل كولردج إننا نتوقف عن عدم التصديق لأجل التصديق الشعري، وذلك لأن كلمة «إيمان» عنده تعنى شيئاً يختلف عن مدلول لفظة «تصديق» أو «عدم التصديق» . فالتصديق أو عدمه عملية عقلية أو منطقية صرفة ، بينما تدخل عناصر أخرى غير عنصر العقل أو المنطق في الإيمان ، عناصر تتعلق بالإرادة وبقوى الشخصية الإنسانية كلها مجتمعة^(٢) . ولذلك نجده أحياناً يشبه الإيمان الشعري بالإيمان الديني^(٣) .

وقد اعترض البعض على قول كولردج إننا أثناء قراءتنا للشعر نتوقف عن عدم التصديق «بمحض إرادتنا» ، ولكننا نختلف معهم في ذلك ، لأن للإرادة دخلاً كبيراً في الموقف الشعري . فلنكني نقرأ الشعر كما ينبغي يلزمنا أن نأخذ الموقف المناسب منه ، وأن نضع أنفسنا في الحالة النفسية الملائمة على حد قول كيركجارد ونحن نستطيع لو أردنا أن نقرأ بعض أجزاء من ملحمة ملتون «الفردوس المفقود» كما لو كانت مقالا في علم الفلك ، وفي هذه الحال نحن نشاء ألا نتوقف عن عدم التصديق للإيمان الشعري . إذن فالنتوقف عن عدم التصديق فعل

(١) «سيرة أدبية» - الجزء الثاني - ص ٦ .

(٢) انظر «عين على التأمل» ص ٣٤٩ . ومن كتاب Table Talk (٢٨ يوليو ١٨٣٢)

نمل كيف كان كولردج يؤكد أهمية التمييز بين التصديق والإيمان .

(٣) «سيرة أدبية» - الجزء الثاني - ص ١٠٧ .

إرادى فى جوهره — هذا من ناحية . ومن ناحية أخرى نحن نعتقد أن الذى دفع كولردج إلى تأكيد عنصر الإرادة فى هذا الفعل هو أيضاً رغبته فى التمييز بين القراءة الشعرية الإيجابية أو الاستجابة الشعرية المثلث ، وبين القراءة السلبية المحضة التى تؤدى إليها الفلسفة الترابطية ، تلك الفلسفة التى ظل يهاجمها كولردج طوال حياته . لهذا يقول كولردج إننا أثناء توقفنا عن عدم التصديق لسنا مجرد « متفرجين كسالى » على العالم الشعرى الذى يعرض أمام أعيننا ، ولسنا نستجيب كما لو كنا فى حالة حلم كما ظن بعض أتباع المدرسة الترابطية . فكما أن الكاتب نفسه يقظ واع مسيطر على جميع قواه أثناء عملية الإبداع الفنى كذلك يكون القارئ أثناء قراءته للنتاج .

ولا يعنى توقفنا عن عدم التصديق فصل الشعر عن الحياة ، وإنما يعنى فقط أننا نأخذ من التجربة موقفاً معيناً يختلف بطبيعة الحال عن موقف العلم ، ولهذا من العبث أن نقول إن الموقف العلمى أسمى من الموقف الشعرى ، أو أن نحتج على الموقف الشعرى مدعين أنه لا يوصلنا إلى الحقيقة العلمية أو العملية . فلم يقصد الشاعر أبداً إلى توصيل هذه الحقيقة ، وإن توقفنا منه أن يفعل ذلك فلإننا حينئذ نخلط بين المواقف المختلفة ولا نأخذ من تجربته الموقف الشعرى اللازم . أما عند ما نأخذ الموقف الشعرى فلإننا لا نحتج حينئذ على « هوميروس » مثلاً لأنه يجعل الآلهة تتدخل فى صورة محسوسة فى شئون البشر مما يتنافى ومعتقدات الرجل الحديث ، ولا نهجر « دانتي » لأن تصوره للفلك فى « الكوميديا المقدسة » تصور عتيق لا يتفق ونظريات العلم الحديث ، كما أننا لا نتوقف عن القراءة ، حينما يقول لنا الشاعر أن السماء تبكى كما أن قلبه يبكى ، ونظل من النافذة لنتحقق مما إذا كانت السماء حقيقة تمطر ، ولا نتساءل بأى معنى منطقى يمكن للقلب أن يبكى ، ناهيك عن بكاء السماء .

وينضح الموقف الشعرى فى نظرية كولردج فى تحليله لما يحدث لنا أثناء مشاهدتنا للمسرحية الشعرية ، وفى نظرية « الإيهام » illusion التى جعل منها

مبدأ أدبياً عاماً غير قاصر على الأدب المسرحي . ومشكلة العلاقة بين عالم المسرح وعالم الواقع (أو بين الفن والواقع) كانت من أهم المشكلات التي حاول حلها النقاد من قبل . وقد انقسم النقاد السابقون لكولردج إزاء هذه المشكلة إلى فريقين ، فريق يعتقد بأن الذى يحدث فى المسرح هو أن الشاعر يخدعنا خداعاً تاماً بحيث أننا نكاد نؤمن بأن الأحداث التي تمر أمام أعيننا على خشبة المسرح هي أحداث واقعة فعلاً . مثلها في ذلك مثل أحداث العالم الواقعي ، ومن ثم اهتم هذا الفريق بالوحدات المسرحية الثلاث لأن الوحدات كانت ترمى إلى تقريب المسرحية بقدر المستطاع من أحداث عالم الواقع . أما الفريق الثاني فيؤمن بالعقل وحده وبالعالم التجربة ، ويرى أن هذا الرأي يناقض العقل ، ويعتقد أننا أثناء مشاهدتنا للمسرحية إنما نكون واعين تمام الوعي وذلك طول الوقت بأننا جالسون في المسرح ، وبأن ما يحدث على خشبة المسرح إن هو إلا تأليف وتمثيل ، وبأن الممثل الذى يقوم بأداء دور هامليت مثلاً ليس هامليت وإنما هو الممثل « جاريك » مثلاً . وواضح أن رأى الفريق الأول يخلط بين الفن والواقع ، وينكر الفرق الشاسع بين استجابتنا للأساة أو التراجيديا مثلاً واستجابتنا لحادث مؤسف في الحياة اليومية . كذلك ينطوى رأى الفريق الثاني على غلبة النزعة العقلية والتجريبية ، واضمحلال الخيال واتخاذ موقف تجريبي عملي من الفن . وإذا كنا حقاً نعتقد طوال الوقت أثناء مشاهدتنا لمسرحية « عطيل » مثلاً أنها ليست سوى تأليف وتمثيل فكيف نفسر مدى اهتمامنا بما يدور أمام أعيننا ، ومدى قلقنا على مصير عطيل نفسه ومصير دزدونا وغيرهما من شخصيات المسرحية ؟ لذلك يرفض كولردج كلى الرأيين ويقول إن ما نشعر به في المسرح ليس خداعاً delusion كما أننا لا نحس طول الوقت بأن ما نراه مجرد تلفيق وتأليف وتمثيل ، وإنما هو حالة وسط بين الاثنين أطلق عليها اسم « الإيهام » illusion أو مشكلة الواقع ^(١) .

ما كنه حالة « الإيهام » هذه ؟ يقول كولردج إن أفضل وسيلة لفهم هذه

الحالة هي أن نتأمل ما يحدث في ظاهرة الأحلام . ويعتقد غالبية الناس أننا أثناء النوم نحكم على ما نمر به من تجارب في أحلامنا بأنها تجارب حقيقية . ولكن هذا اعتقاد باطل في رأي كولردج ، وذلك لأن إرادتنا تتوقف عن العمل أثناء النوم ، ومن ثم لا نكون لدينا القدرة على الحكم . إن ما يحدث في تجربة الأحلام هو أننا لا نطلق أى حكم على الإطلاق ، وذلك لتوقف قدرتنا على الحكم والمقارنة عن أداء وظيفتها ، وبالتالي فنحن لا نحكم على ما نراه في الحلم بأنه حقيقى كما أننا لا نحكم عليه بأنه غير حقيقى . وفي هذه الحالة السلبية تقوم الصور التى نشاهدها بالتأثير في نفوسنا بوصفها صوراً . ولا يزعم كولردج أن حالتنا أثناء الحلم تستوى وحالتنا أثناء قراءتنا رواية تستحوذ على كل انتباهنا . إلا أنه ينكر أن الاختلاف بين هاتين الحالتين اختلاف جوهري . فمصدر الاختلاف بينهما في رأيه هو فقط ثلاثة أشياء . أولاً أن الصور التى نشاهدها في الحلم تكون أكثر وضوحاً نسبياً . وذلك لأن انتباهنا يكون كله مركزاً عليها ، فالحواس تتعطل عن أداء وظيفتها أثناء النوم . وتنعدم جميع المؤثرات الخارجية التى قد تشتت من انتباهنا . كذلك تولد انفعالات والعواطف ذاتها الصور في الأحلام بينما في حالة تجربة الإيهام تكون الصور ذاتها هي مصدر الانفعالات والعواطف . أما موضع الاختلاف الثالث فهو أن الحلم يظهر لنا فجأة أثناء النوم ، فنحن لا تنتقل بالتدريج من عالم اليقظة إلى تجربة الحلم . بينما ترانا أثناء قراءتنا أو مشاهدتنا لمسرحية مثيرة نصل بالتدريج إلى الحالة الشعورية التى تتعطل فيها قدرتنا على الحكم والمقارنة . إذ يأخذنا الكاتب والممثلون بفضل ما لم من حيل فنية . وينقلوننا من عالم الواقع خطوة فخطوة حتى نصل معهم إلى العالم الخاص بالمسرحية . فنعيش معهم فيه ونقبل مسلماته ونتوقع نتائجها ونشغل بما فيه من أحداث . غير أننا لسنا مجرد أداة سلبية يفعل بنا الكتاب والممثلون كما يشاءون ، فنحن نصحبهم في رحلتهم هذه بموافقتنا وبمشيئتنا وبمساعدتنا الإيجابية . وبعبارة أخرى كما يقول كولردج « إننا نشاء أن نخدع » بحيث إننا نكون على استعداد

دائماً لليقظة من حالة الإيهام إذا ما وجدنا في العمل الفني أحداثاً غير محتملة الوقوع، أحداثاً يصعب تصديقها والتوفيق بينها وبين مسلمات هذا العالم المسرحي الخاص الذى دعانا الكاتب إلى المعيشة فيه . وهكذا نرى أنه على الرغم من أننا نساعد الكاتب على خلق حالة الإيهام إلا أن استمرار هذه الحالة أمر يعتمد على فن الكاتب وحده وعلى فهمه للطبيعة الإنسانية .

ولعل مسألة العلاقة بين الفن والواقع تعتمد على تصور الناقد للمحاكاة فى الفن . لقد قال أرسطو قديماً إن الفن ضرب من ضروب المحاكاة ، وقبل النقد قولهُ حتى وقت قريب . ومع ذلك فإن تفسيرهم لهذه المحاكاة هو الذى جعل منهم أحزاباً وشيعاً ومدارس . هل معنى هذه المحاكاة أن الفن يقلد الطبيعة تقليداً أعمى ؟ أم أنه يختار منها بعض العناصر ويحذف العناصر الأخرى ، وفى هذه الحال هل ينقل هذه العناصر المختارة كما هى أم هو يخلع عليها غلالة من المثالية ؟ وهل يقلد الفن نتاج الطبيعة أم هو يقلد المنهج الذى تتبعه فى خلقها هذا النتاج ؟ وهل يقلد كل نتاجها أم هو يقلد الطبيعة البشرية وحدها ؟ وهكذا . كل هذه أسئلة أجاب عنها النقاد إجابات مختلفة . وكانت مصدر خلاف شديد بين المدارس النقدية المتضاربة .

ويأخذ كولردج بقول أرسطو إن الفن فى جوهره محاكاة . ولكنه يبين أن المحاكاة imitation ليست هى التقليد copy^(١) . والفرق بينهما هو أن المحاكاة تستلزم وجود بعض الفرق بين الأصل والنتاج . أما التقليد فلا فرق بينه وبين الأصل . أو على الأقل يوحى التقليد بعدم وجود فرق بينه وبين الأصل . والفن فى رأى كولردج محاكاة وليس تقليداً ، ولذلك فنحن لا نستطيع أن نسهم كولردج ، كما فعل بعض المؤرخين الإنجليز ، بأنه يؤمن بالطبيعية أو الواقعية المتطرفة فى الفن وفى المسرح بوجه خاص . فهو يقول إن المحاكاة تولد اللذة

في النفس ، بينما يبعث التقليد على الاشتمزاز ، وإن سبب اللذة والشرط الضروري لحدوثها هو إدراك الفرق بين الأصل والمحاكاة . والذي يميز المحاكاة عن التقليد هو أن المحاكاة وليدة « التأمل » بينما التقليد نتيجة « الملاحظة » الصرفة ^(١) . ففي العمل الأدبي الذي لا يدخله إلا التقليد نجد المظهر الخارجي للعالم دون أن تتدخل فيه روح الشاعر أو شخصيته . بينما لا نجد العالم الخارجي كما يبدو موضوعياً في المحاكاة بقدر ما نجد رؤية الشاعر للوجود وتجربته وإحساسه إزاءه . الفرق إذن بين التقليد والمحاكاة ليس فرقاً في الكم بقدر ما هو فرق في الكيف . فنحن لا نجد في مسرحيات شكسبير مثلاً صورة للعالم ولحياة الإنسانية سجلها الشاعر نتيجة لملاحظته لهذا العالم وهذه الحياة : صورة حذف الشاعر منها بعض العناصر وأضاف إليها عناصر أخرى : وإنما نجد في هذه المسرحيات تجربة شكسبير للعالم ورؤيته ناحية الإنسانية من وجهة نظر معينة . إن العمل الفني نتاج الروح الإنسانية وليس مجرد صورة للعالم الخارجي ، إنه تجسيد لقيم إنسانية معينة - الشيء الذي لا نجده في التقليد انصرف .

حقاً إن تجربة الشاعر تجربة شخصية . إلا أن هذه التجربة لا تتعلق بذات الشاعر الضيقة ، وبأموره الشخصية البحتة ، وإنما تنبع من أعماق كيانه ، ولذلك فإن لها مدلولاً إنسانياً عاماً . فالشاعر حينما يكتب إنما هو يستبطن ذاته ، ويتأمل ما هو إنساني كلي فيها ، أي ما تشترك فيه الإنسانية جمعاء . ويقول كولردج مثلاً عن شكسبير الذي يعتبره دائماً مثلاً أعلى للفنانين « إنه خلق شخصياته من طبيعته الباطنة . ولكننا لا نستطيع أن نقول بصدق إنه خلقها من طبيعته هو بوصفه فرداً جزئياً . وذلك لأن طبيعته الجزئية إنما هي مجرد مظهر من مظاهر الطبيعة ونتيجة ومخلوق وليست قوة خلاقية . . . إن شكسبير أثناء عملية الإبداع الفني لا « ذات » له سوى الذات الإنسانية العامة . » . ويؤكد كولردج دائماً الصفة اللاشخصية لهذه التجربة الشخصية ، فمثلاً من دلائل العبقرية عنده

(١) انظر مثلاً « نقد كولردج لشكسبير » الجزء الثاني من ص ١٣٢ إلى ١٣٦ .

أن يختار الشاعر موضوعات بعيدة كل البعد عن ذاته الشخصية ^(١) ، ويقول في إحدى رسائله «إنه من السهل أن نخلع أفكارنا وإحساساتنا على مخلوقات خيالية ؛ لكن العمل الصعب حقاً والجهد الحقيقي هما في تحرر أنفسنا من أنفسنا ، وفي تقمص أفكار وإحساسات لمخلوقات لها ظروف غريبة تماماً علينا وتختلف كل الاختلاف عن ظروفنا . » ويقول أيضاً في إحدى محاضراته في الفلسفة وتاريخها «إن العبقرية معناها المعيشة فيما هو إنساني كلي . »

ويوضح كولردج الفرق بين « الملاحظة » و « التأمل » في « مقال عن المنهج » فيبين أن العقل أثناء عملية « الملاحظة » إنما يسجل بأسلوب سلبى خالص الإحساسات التى تصل إليه من العالم الخارجى ، ويكون حينئذ بمثابة مرآة لا تعدو وظيفتها عكس صورة طبق الأصل ، هذه الصورة هى « التقليد » . أما فى حالة « التأمل » فإن العقل ينطوى على ذاته فى حالة نشاط إيجابى ، ويفرض صورته على الإحساسات السلبية فيضئ عليها معنى وقيمة . ولا تأتى المعانى من الخارج عن طريق الملاحظة وإنما تنشأ فى ذات الشاعر عن طريق التأمل . « وفى كل ما هو جدير باسم الشعر بمدلوله العام تكون للمعانى (التي تنشأ فى ذات الفنان نفسه) الأهمية الكبرى ، وبالقياس بالمعانى تصبح للمادة قيمة ثانوية بحجة . » وفى عملية الإبداع الفنى ذاتها يحتل التأمل مكان الصدارة وتليه بعد ذلك الملاحظة . وثمة فرق آخر بين هاتين القوتين ، ألا وهو أن الملاحظة وحدها لا تستطيع أن تخلق شكلاً حياً كما يفعل التأمل ، وإنما يكون الشكل الذى توجده شكلاً صناعياً سبتاً . ويشبه كولردج عمل الملاحظة بجمع ربع برتقالة وربع تفاحة وربع ليمونة وربع رمانة ويضم هذه الأرباع جميعاً بحيث يبدو الناتج وكأنه فاكهة مستديرة ملونة . أما التأمل فيتضمن عملية الخيال الثانوى ولذلك فهو يخلق لنا كائناً حقيقياً حياً موحداً : «إن التأمل يطور بذرة الحياة من باطن الشيء عن طريق ملكة الخيال وذلك طبقاً لفكرة أولمعى معين فى العقل . » ونحن نحس فى العمل الأدبى الذى

دخله التأمل بأن ما يقوله الكاتب هو وحده الذى يمكن قوله فى الموقف المعين ، ولا ألفاظ غير تلك التى استعمالها تؤدى نفس الوظيفة ، أى أننا نحس بجمتمية العمل الفنى كما نحس بجمتمية الحياة فى العالم العضوي الحى . والمعانى التى يصل إليها الشاعر عن طريق التأمل والتى يجسدها فى عمله الفنى هى « القيم » التى تبرزها العبقرية الشعرية فى عالم حجب العادة والتقاليد الفكرية ما فيه من معنى وقيمة عن أنظارنا ، أى أنها تمثل لنا تقييم الشاعر للوجود والحياة الإنسانية . ويقول كولردج إن الرجل العبقرى « يحس بلغز العالم ويعيننا على حله . » وأن « الرجل العبقرى يلتقى ضوءاً جديداً على العالم ^(١) » .

وفى ضوء هذا التحليل للعلاقة بين الفن والواقع يتبين لنا أن كولردج جانبه الصواب حينما شبه حالة المشاهد فى المسرح بحالة الحالم . فبدلاً من توكيده للحقيقة الشعرية فى العمل الفنى أى لما فيه من « قيم » إنما هو يقرب العمل من الأحلام وأحلام اليقظة وكل ما هو من شأنه الهرب بالإنسان من واقع الحياة . فكون عملية الإيهام تعتمد على الإرادة وحدها كفيلة بأن تميز بين الإيهام والحلم . ويبدو أن كولردج فى اللحظات التى يلجأ فيها إلى هذا التشبيه لا يزال خاضعاً عن غير وعى لتأثير سيكولوجية الترابط واللذة . فإذا كانت غاية الشعر هى توصيل اللذة فإنه يجب علينا أن نفعل كل ما فى وسعنا لكى نحصل على هذه اللذة ، فنبتل حكمنا على الأشياء ونخدع أنفسنا بإرادتنا . ولكن هذا كله ليس من الحقيقة فى شىء ، فلنسا مجرد نظارة سلبيين تسحرنا الحوادث التى تمر أمام أعيننا وتجلب النعاس إلى عقولنا ، وإنما العكس . فذمن نستجيب بكل قوى شخصيتنا مكتملة حينما نستجيب الاستجابة السليمة للعمل الفنى أو المسرحى أمامنا . وهذا هو ما يقوله كولردج فى مواضع أخرى من كتاباته النقدية . والذى يميز هذه الاستجابة هو . كما ينوه كولردج نفسه : أننا نأخذ بموقف معين من التجربة . وهو الموقف الشعرى ، ولا نأخذ بموقف آخر مثل الموقف العلمى أو

العملى . فحينما نتوقف عن الحكم إنما نفعل ذلك فى ميدان معين . أو على مستوى بالذات . حقاً إننا لا نتساءل عما إذا كان هامليت هو فى الحقيقة فلان ماثلا أمامنا ملقياً ببعض أشعار شكسبير . غير أن السبب فى ذلك ليس كوننا فى حالة شبيهة بحالة الأحلام أو كوننا قد توقفنا عن الحكم بصورة مطلقة ، ولكننا ندرك أن مثل هذا التساؤل فى غير موضعه . ذلك لأننا قررنا أن نأخذ موقفاً معيناً أو أن نضع أنفسنا فى حالة سيكولوجية معينة يفرضها علينا الشعر أو الفن ، وليس لأننا شئنا أن نخدع أنفسنا . فنحن دائماً فى حياتنا اليومية نفرض على أنفسنا حالات سيكولوجية معينة على هذا النحو ، ولو لم نفعل ذلك لصارمآ لنا الفوضى . فنحن لا نقف لتتساءل مثلاً حينما نحل مسألة هندسية معينة عما إذا كانت الدائرة شكلاً جميلاً ، أو عما إذا كانت رزاً صوفياً ، كما أننا حينما نفترض لأجل الحياة العملية أن الشمس تشرق وتغرب لا نقف وتساءل عما إذا كانت الأرض هى فى الحقيقة التى تدور حول الشمس . فى كل مجال من مجالات التجربة الإنسانية المختلفة سواء كانت هذه التجربة عملية أو علمية أو فنية إلخ ترانا نتوقف بمحض إرادتنا عن الحكم على مستوى معين فحسب وفق ما تتطلبه طبيعة هذا المجال ، مبعدين عن وعينا جميع الاعتبارات الدخيلة . ومع ذلك فلا نستطيع أن نقول إننا نتوقف عن الحكم والمقارنة بصورة مطلقة ، أو إننا نخدع أنفسنا كل يوم . ويصدق هذا القول على الأدب كما يصدق على غيره من ميادين التجربة البشرية . فإذا كنا لا نتساءل إذا كانت أحداث المسرحية حقيقية ، بمعنى أن وجودنا فى المسرح حقيقى ، فلا زلنا نحكم على علاقة أجزاء المسرحية بعضها ببعض الآخر وعلى معنى ما يدور أمامنا . بل إننا عادة نكون فى حالة وعى مرهف وبقظة تامة حينما نشاهد المسرحية . ورب حدث عرضى غير هام فى ظاهره ، أو قول عابر تدلى به إحدى الشخصيات ، يكون له مغزى عميق ، ويحدد من استجابتنا الكلية لإزاء المسرحية . ولن نستطيع أن نرى مغزى هذا الحدث أو هذا القول اللهم إلا إذا كنا فى حالة وعى تام . وإنه لمن الأخطار التى تهدد

فهمنا للفن اعتبار العالم الفنى مماثلاً لعالم الأحلام . وذلك لأننا حين نؤكد عنصر الإحاطة فيه إنما نفصل بين الفن والحياة ، على حين أن تجربتنا للعمل الفنى كالمسرحية الجيدة من أوثق التجارب صلة بحياتنا . فكثيراً ما غيرت رؤية المرء مأساة عميقة ، أو قراءته لها ، من موقفه من الأمور الجادة فى الحياة . إن العلاقة بين الفن والحياة علاقة وثيقة دائماً ، ولن يستطيع أى فن أن يفصل نفسه عن الحياة دون أن يهدد ذلك من كيانها ، ويسلبه وظيفته الأساسية . فكما يقول كولردج نفسه «إننا لا نحكم على الكتب بالكتب وإنما نحكم عليها بالنسبة لتجاربنا فى الحياة . » غير أنه يجدر بنا أن نذكر قبل أن نفرغ من مناقشة هذا الموضوع أن كولردج قد تنبه فى تحليله لحالة الإيهام إلى أهمية العناصر اللاوعية فى التجربة الفنية ، وإلى التأثير العميق الذى يولده العمل الفنى فى نفس القارىء . والذى يصل إلى طبقات من الشعور أو اللاشعور لا يبلغها التفكير المنطقى — الشئ الذى دفعه إلى تشبيه هذه التجربة بالأحلام .

وفى مواضع كثيرة من كتابات كولردج نجده غير راض عن تشبيه تجربتنا للفن والمسرح خاصة بتجربة الحلم . وحينما يتمكن من التخلص من تراث التفكير التجريبي وسيكولوجية الإحساسات نجده يسمو بالتجربة الفنية عن مستوى الخداع والأحلام ، فيقول مثلاً «إنها فى الحقيقة أكثر من مجرد حلم » ويقول أيضاً « إنه على الرغم من الموقف الشعري أو الإيمان الشعري لا يستطيع أن يتوقف فى الواقع عن الحكم ولو لحظة عابرة » ولا يستطيع أن يعتبر عملاً فنياً عظيماً أى قصيدة يعرض لنا الشاعر فيها نظرة تحكيمية فى الأشياء ويشوه فيها الحقيقة كما يحلو له . كذلك تصبح التجربة الشعرية أى تجربة قراءة الشعر عبارة عن فقدان القارىء لذاته الشخصية الضيقة فى تجربة أرحب وأصنى من تجاربه ، وتكون اللذة أو بالأحرى الغبطة أو النشوة الروحية التى يحس بها هى النتيجة التى تترتب على « تلك العملية التى لن أصفها بأنها خداع برىء ، وإنما أقول إنها عملية السمو بذواتنا وفقداننا لها فى موسيقى أسمى الأفكار » . فالشاعر

الكبير « هو الذى يجعلنى أنسى طبقى وشخصيتى وظروفى الخاصة ويسمو بى إلى مرتبة الإنسان الكلى ». ويعتقد كولردج أن الشعر يشبه الدين فى تأثيره على النفس فى بعض النواحي ، فهو يهدف كما يفعل الدين إلى « تعميم المعانى الخاصة ويمنع الناس من قصر اهتمامهم فقط على مجال فعالهم الضيق وعلى ظروفهم الشخصية . » وهو أيضاً « يذيب الفرد فى الجنس ويجعل من المستحيل على الفرد أن يفكر فى مصيره ووضعه الراهن دون أن يشمل فى نظرته مصير البشرية كلها ووضعها . » الشعر إذن ليس وهماً باطلاً ولا هو تقليد لعالم الواقع كما هو ، ولكنه فى جوهره « رؤية روحية » . إنه « ليس مجرد نسخة من الأشياء بل تأمل العقل للأشياء . » ويقول كولردج أيضاً « إن الشعر الرائع هو ترجمة الواقع إلى المثلثى . وهذه هى النتيجة التى تترتب على نظريته فى الخيال كما سترى فيما بعد .

٤ - الشعر والأخلاق

إذا كان الشعر هو تأمل العقل للأشياء ، أو ترجمة الواقع إلى المثلثى ، فإنه إذن تعبير عن العالم الروحي ، وعن قيم خلقية معينة ، وهكذا يمكننا أن نصف موقف كولردج النقدي بأنه موقف خلقى ، على أنه يلزمننا فى هذه الحال أن نحدد ما نقصده بهذا الموقف الخلقى لكى نميز بينه وبين موقف سابقه من نقاد القرن الثامن عشر . لقد كان هؤلاء النقاد بدورهم نقاداً أخلاقيين ، ولكنهم كانوا ذلك بالمعنى السطحي للفظ . فكانوا يطالبون الكاتب بأن يقدم لهم فى صورة مباشرة قواعد عامة للسلوك ، وكانوا يبحثون دائماً عن مغزى القصيدة ، أو الدرس الخلقى الذى يرمى الشاعر إلى تلقيننا إياه عن طريق شعره . وإذا لم يكن هذا الدرس واضحاً ظاهراً حكموا على الشاعر بأنه لا يخدم قضية الأخلاق ، كما نجد مثلاً فى نقد الدكتور جونسون لأعمال شكسبير . أما كولردج فإن موقفه

يختلف عن ذلك اختلافاً بيناً ، ونحن نصنفه بأنه خلقى بمعنى أن الشعر فى نظره يتضمن قيماً روحية ، وأنه ينتمى إلى عالم الروح ووليد التأمل فى شروط الحياة الإنسانية بما فيها من خير وشر ، وأن الشعر الجيد لا يمكننا أن نفصله عن الأخلاق . لهذا نجده فى نقده لمسرحيات شكسبير مثلاً يبين لنا أن كل شخصية من شخصياتها تمثل لنا قيماً خلقية معينة ، وذلك على عكس ما ينادى به بعض النقاد الرومانتيكيين مثل « ولیم بليك » الذى يقول : « إن الشر والخير لا علاقة لهما بالشخصية » . فالوعى بالذات هو جزء من ماهية الإنسان فى رأى كولردج ، بل إنه نقطة بداية فلسفته ، ويفترض هذا الوعى بالذات فى نظره وجود العقل والحاسة الخلقية . ومن ثم كانت الحاسة الخلقية جزءاً جوهرياً من تصويره للإنسان .

وهكذا يفسر كولردج الأعمال الأدبية تفسيراً خلقياً فى أساسه ، فلا يعتبر مأساة « عطيل » مثلاً مجرد مأساة رجل غيور ، وإنما يرى فيها تعبيراً عن الخداع الإنسانى المطلق . كذلك يخلص من مسرحية هامليت بأن « الفعل هو غاية الوجود الأساسية » . ويجد فى شخصيتى الملك رتشارد الثالث وياجو « عرضاً مسرحياً للنتائج الرهيبة التى تترتب على تغليب الفكر على الأخلاق . » ويؤكد كولردج أهمية حرية الإرادة فى مفهوم التراجيديا ، فيقول « إن إرادة الإنسان الحرة هى المحرك الأول » . و « إن المسرحية التى تعرض لنا صراعاً بين الفرد مصدره عيب فيه وإرادة عليا واعية هى أكثر التراجيديات عمقاً فى تأثيرها فى النفس . » ولعل نقده لمأساة ماكبث مثل واضح لتوكيده أهمية الإرادة البشرية^(١) فعلى الرغم من أنه لا يقلل من أهمية العنصر الخارق فى هذه المسرحية ، الذى يظهر فى صورة الساحرات ونبوءاتهن لماكبث ، إلا أنه لا يرد الشر إلى أسباب خارقة فقط . فالشر فى ماكبث لا يفرض على شخص ماكبث من الخارج

(١) أنظر « نقد كولردج لشكسبير » . الجزء الأول من ص ٦٧ إلى ٨٢ والجزء الثانى من

فحسب بل إن جزءاً كبيراً منه ينبع من ذاته . حقاً إن الساحرات يمثلن إلى حد ما الأقدار والغضبات التي تظهر في التراجيديا الإغريقية ، ومع ذلك فإن قدرتهن على التنبؤ بالمستقبل لا تسلب ما كبث مسئولية الاختيار . لقد تحققت نبوءاتهن في مسألتين فقط ، أما فيما يتعلق بالمسألة الثالثة (أى أن ماكبث سيصبح ملكاً في يوم من الأيام) فتحقيق النبوءة يتوقف على إرادة ماكبث ذاته . إن اختيار البطل لفعل معين هو ذاته الذى يولد المأساة ، ومع أنه بمجرد اختياره يصبح سجين هذا الفعل وسجين النتائج المترتبة عليه إلا أن ذلك لا يجعل منه شخصاً مسيراً من البداية . فليست نبوءة الساحرات هي التي تولد المأساة ، وإنما الذى يولدها إرادة ماكبث الضعيفة التي لم تتمكن من مقاومة الإغراء . ويرى كولردج أن المشكلة في الصورة التي وضعها فيها هنا تشبه كثيراً مثلها في الدين . لكنه يبين أن الشعر يختلف عن الدين والميتافيزيقا في أنه يكتفى بالفكرة العامة ، ونحن لا نطالبه بعرض مفصل لمشكلة حرية الإرادة : « كل ما في وسعنا أن نطالب به الشاعر هو أن يعطينا فكرة « عامة » . وليس عرضاً منطقياً دقيقاً متهاسكاً في جميع تفاصيله بحيث يفند الاعتراضات الميتافيزيقية » . وهكذا لا بد من توفر حرية الإرادة في المأساة لأن عالم المأساة في جوهره عالم خلقى .

وفي هذا العالم الخلقى نجد الشر والخير معا . فالشر وجوده الميتافيزيقى . بمعنى أنه ضرورى كلى ولا يمكن إلغاؤه بأى من التفسيرات . فالشر مصدر ذاته وليس مصدره الظروف الخارجية العارضة في أى صورة كانت ، وهو بذلك سر من الأسرار التي يعجز العقل الإنسانى عن تفسيرها . يختلف كولردج إذن عن معظم نقاد القرن الثامن عشر الذين أخذوا بفلسفة « شافيتسبرى » . فقد نادى شافيتسبرى في إنجلترا بما نادى به « لينتزر » في ألمانيا من أن هذا العالم أفضل العوالم الممكنة ، ومن أن الشر ليس له وجود حقيقى . وكانت النتيجة المنطقية في ميدان النقد الأدبى عند أتباع هذا المذهب الفلسفى هي الإيمان بما كان يسمى « العدالة الشعرية »^(١) ، التي كانت تقضى بوجوب عقاب الخطئين ومكافأة

المحسنين في التراجيديا . ولذلك يسهفه كولدرج آراء النقاء الذين يؤمنون بمبدأ العدالة الشعرية ، ويدافع عن النهاية الحزينة الأصلية لمأساة « الملك لير » لشكسبير، تلك المأساة التي عدل أحد كتاب القرن السابق من نهايتها بحيث كافأ فيها جميع المحسنين وأعاد الملك لير إلى عرشه طبقاً لما يقضى به مبدأ العدالة الشعرية . وكان النقاد السابقون لكولدرج يفضلون بالإجماع هذه النهاية المحرفة المفتعلة التي تتعارض والرؤية الشعرية العامة للوجود كما تظهر في هذه المسرحية ولا سيما في النهاية التي كتبها شكسبير لها . كذلك نجد كولدرج لإيمانه بأن الشر في نهاية الأمر سر من الأسرار التي يعجز العقل الإنساني عن تفسيرها يعتقد أن شخصية ياجو في مسرحية « عطيل » من أبداع الشخصيات التي خلقها شكسبير ، وذلك على الرغم من أنه لم يتمكن من تفسير ما فيها من شر تفسيراً يقتنع به العقل . ويتحتم على التراجيديا الكاملة في نظر كولدرج أن يتحقق فيها التوازن بين قوى الخير والشر . فالتراجيديا (والشعر عامة) صورة صادقة للحياة الإنسانية ، وهى لذلك لا تستطيع أن تتجاهل الأخلاق دون أن تزيّف الحياة ، ومتى ما زيفت الحياة فإن القارئ أو المشاهد لن يرى وجه الشبه بين عالم التراجيديا والعالم الحقيقي الذي يعيش فيه ، ولن يتمكن من القيام بعملية التوحيد بين نفسه وبين البطل التراجيدى ، تلك العملية التي بدونها يستحيل الإحساس بالتجربة الشعرية . ولن يستطيع القارئ أن يقوم بهذه العملية إذا وجد نفسه وجها لوجه أمام عالم يتألف من الشر فحسب . لذلك يعتقد كولدرج أننا لن نجد أى متعة في قصة تخلو قلوب شخصياتها الأساسية جميعاً من كل خير . وكما أن التراجيديا بوصفها صورة عامة للحياة الإنسانية يجب أن يتحقق فيها التوازن بين قوى الخير والشر ، كذلك يتحتم على البطل التراجيدى ألا يكون مجرد رجل شرير . ويتفق كولدرج في هذه النقطة مع أرسطو في آرائه عن البطل التراجيدى المثالى التي نجدها في كتابه « عن الشعر » .

وهكذا نرى أن كولدرج يؤكد دائماً أهمية الأخلاق في الشعر . بل إنه يبالغ

إيمانه بأهميتها أنه حينما يتحدث عن تجربة الإيهام، فيقول إننا في هذه التجربة نتوقف عن الحكم ، ينكر إنكاراً باتاً أننا نستطيع في نفس الوقت أن نبطل نشاط حاستنا الخلقية وفي مقاله عن الجمال يقول إنه قد يجوز أن نستغنى عن الحاسة الخلقية أحياناً في الموسيقى والرسم ولكنه يستحيل علينا أن نفعل ذلك في الشعر^(١). غير أن كولردج يبالغ أحياناً في أهمية الأخلاق في الفن ، ويظهر ذلك في بعض أحكامه على الأعمال الأدبية المعينة ، فنجدته يهاجم الشاعر الألماني جوته بدون حق على أساس خلقي ، ويجد في بعض شخصيات شكسبير قيماً خلقية لم يرم الشاعر إلى تبينها فيها ، فيؤمن مثلاً بأن شخصية « فولستاف » الكويديدية الشهيرة تمثل نفس القيم التي تمثلها شخصيتا الملك ريتشارد الثالث وياجو، أي أنها جميعاً تمثل « تغليب العقل على الأخلاق » ، وفي حكمه هذا يتضح لنا كيف أن نظريته الخلقية الجادة ضلته عن حقيقة فولستاف الفكاهية .

٥ - نظرية الخيال

اضطرتنا المناقشة السالفة إلى أن نشير إلى نظرية كولردج في الخيال إشارة مقتضبة في بعض المواضع ، والآن سنعرض لهذه النظرية بشيء من التفصيل . وقبل أن نفعل ذلك يجدر بنا أن نذكر موقف النقاد السابقين لإزاء الخيال بصفة عامة . فعمل أهم ما يميز بين المذهبين الكلاسيكي والرومانتيكي في النقد هو الموقف الذي أخذه نقاد المذهبين من الخيال . وقد سبق أن بينا كيف كان نقاد المدرسة الكلاسيكية يهاجمون الخيال بعنف ويصفونه بأنه ملكة فوضوية لا تراعى أى قانون وتؤدي إلى الجنون والهلديان ، وذلك لأن الخيال لا يخضع لسلطان العقل ، فهو قوة لا ضابط لها ، وواجب الإنسان الخلقى يقضى عليه

(١) « سيرة أدبية » ، الجزء الثاني ، ص ٢٥٢ .

بأن يكتبها في نفسه . ^(١) ومع ذلك فإذا كانت هناك صفة عامة يشترك فيها نقاد المدرسة الرومانتيكية فهي اهتمام هؤلاء النقاد بالخيال . وتأكيدهم لأهميته في الشعر . ولم يأت اهتمامهم بالخيال فجأة . وإنما مهد لهم الطريق من جاء قبلهم مباشرة ، فنجد شاعراً ناقداً مثل « جوزيف وورتون » ينادى في منتصف القرن الثامن عشر بأن الإبداع والخيال هما أهم ملكات الشاعر . ومن الواضح أن هذه النظرة إلى الخيال تختلف اختلافاً كبيراً عن نظرة « ديكارت » أو « هوبز » أو « دريدن » . وحينما نصل إلى النقاد الرومانتيكيين ذاتهم نجدهم لا يعتبرون الخيال مجرد ملكة من المستحسن استغلالها في كتابة الشعر ، وإنما هم ينظرون إليها كوسيلة إيجابية للوصول إلى الحقيقة ، أى لإنهم أحاوها محل العقل الذى كان النقاد الكلاسيكيون يحتكمون به ، ويعتبرونه أهم ملكة لدى الإنسان ، فيقول الشاعر المتصوف « وليم بليك » : « إن عالم الخيال هو عالم الأبدية » . « وإن القوة الوحيدة التى تخلق الشاعر هى الخيال أو الرؤية المقدسة . » و « أن الصور الكاملة التى يبدعها الشاعر لا يستخلصها من الطبيعة وإنما هى تنشأ في نفسه وتأتيه عن طريق الخيال . » ويقول الشاعر الناقد « وردزورث » إن الخيال « هو ربما أنبل ملكة لدى الإنسان . و « إن الصوت الذى هو صوت شعره لا يستطيع أن يسمعه القارئ بدون أن تتوفر لديه ملكة الخيال . » كذلك نجد من بعدهما الشاعر « كيتس » يقول « إن الجمال الذى يقبض عليه الخيال لا بد وأن يكون هو الحقيقة ، وذلك سواء وجد أم لم يوجد من قبل » ، بينما يعرف « شيلي » الشعر في مقاله النقدي « دفاع عن الشعر » ، فيقول « إن الشعر بمعناه العام يمكن تعريفه بأنه تعبير عن الخيال » ، ويعقد مقارنة بين الخيال والعقل فيقول فيها « إن العقل يحترم الفروق بين الأشياء ، بينما يحترم الخيال مواضع الشبه فيها . إن العقل بالنسبة للخيال بمثابة الآلة بالنسبة للصانع ، والجسد بالنسبة للروح » . وهكذا نرى أن موقف الرومانتيكيين من الخيال هو نقيض موقف

الكلاسيكيين الذين كانوا يعتقدون أن واجب المرء يقضى عليه بأن يخضع الخيال لسلطان العقل .

من الطبيعي إذن أن يهتم كولردج بالخيال . وأن يفرد له مكاناً كبيراً في مذهبه النقدي . إلا أن كولردج يختلف عن غيره من النقاد الرومانتيكيين في نظريته إلى الخيال ، وذلك لأن نظريته أشمل وأعم من نظرتهم ، كما أنه حاول أن يجعل نظريته في الخيال جزءاً من فلسفته العامة . وعلى الرغم من أنه يحاول تعريف الخيال الشعري بالذات بدقة وتفصيل إلا أنه لا يفصل الخيال الشعري تماماً عن ضروب الخيال الأخرى ، ويحدد للخيال عامة وظيفة خاصة في شتى عمليات المعرفة . ومن هنا جاء تمييزه المعروف بين ما يسميه « الخيال الأول » و « الخيال الثانوي » .

ولا يخلو تعريفه للخيال الأول من شيء من الصعوبة مما جعل النقاد والشارحين يفسرونه تفسيرات مختلفة . ولهذا يحسن أن نبسط هنا نشأة هذه الفكرة وتطورها عنده قبل أن نقدم التعريف ذاته .

يقول كولردج في « سيرة أدبيه » إنه بدأ يتنبه إلى وجود ملكة خاصة سهاها فيما بعد بملكية الخيال حينما كان يستمع إلى صديقه الشاعر وردزورث وهو يلقي عليه إحدى قصائده . إذ وجد في هذه القصيدة صفات لم يحس بوجودها في كثير من الشعر من قبل . واتضح له في هذه القصيدة موهبة الشاعر التي تظهر في قدرته على تكيف ما يلاحظه من الموضوعات ، وفي اجمعه بين الملاحظة الدقيقة والخيال الأصيل وبين الإحساس العميق والفكر الثاقب ، كما تظهر في قدرته على خلق جو أو نغم خاص نشره حول الأحداث والمواقف والأشخاص التي تتكون منها القصيدة وفي قدرته على خلج غلالة من المثالية عليها جميعاً بحيث أن الشاعر تمكن من إزالة ما وضعته العادة من حجب بين الناظر وبين هذه الأحداث والمواقف والأشخاص فبرزت حقيقتها أمام عينيه جديدة كل الجدة أحس كولردج بقدرة الشاعر هذه ، ومنذ ذلك الوقت أخذ يسعى إلى

فهم كنهها حتى آمن أخيراً بأنها وليدة ملكة خاصة تتميز عن غيرها من الملكات فتراه يقول : « لقد جعلتني تأملاتى المتكررة فى الموضوع أظن أن « الخيال » و « التوهم » ملكتان متميزتان متباينتان كل التباين وليس كما يعتقد الجميع مجرد درجتين مختلفتين من نفس الملكة . كما أن تحليلي الدقيق للملكات الإنسانية ومميزاتها الخاصة ووظائفها وآثارها أحال ظنى هذا إلى يقين تام . » هكذا فسر كولردج هذه الظاهرة الخاصة فى حدود علم النفس المعاصر له والذي كان يقوم على فكرة الملكات .

وقد شغلت مناقشة الخيال حيزاً كبيراً من حديث كولردج وورد زورث ، فقد كانا يودان أن يحدثا نهضة فى الشعر الإنجليزى المعاصر وكانا يعتقدان أن الشعر حينئذ كان فى حالة ركود لافتعاله وتصنعه ومبالغاته وبالذات بسبب افتقاره إلى هذه الماكاة الهامة . ولذلك أخذوا على عاتقهما تأليف شعر صادق جديد ، شعر يرمى إلى إبراز الجدة فى الظواهر المألوفة ، وذلك ليس عن طريق تزييف هذه الظواهر وإنما بتناولها بأسلوب صادق واقعى ، أسلوب يكشف مع ذلك عن مدلولها الكامن . ثم نشرا معا ديوانهما المشهور « مقطوعات قصصية غنائية » بمثابة تجارب فى هذا النوع الجديد من الشعر .

ولعل أهم ما أثار انتباه كولردج فى إنتاج ورد زورث هو قدرة الشاعر على « الخلق » ، خلق الجو والنغم والعالم المثلث . ولم يكن فى مقدور كولردج تفسير ظاهرة الخلق هذه فى حدود المذهب الترابطى الآلى الذى كان يؤمن به فى ذلك الوقت ، إذ أن الشاعر حسب هذا المذهب يقتصر مجهوده على الربط بين موضوع وآخر وفق قانون تداعى المعانى وحده ، وعلى إيجاد علاقات بين الظواهر لا تنشأ من الظواهر ذاتها بطريقة طبيعية حية ، وإنما يفرضها الشاعر عبوة عليها . أما كون الشاعر « يخلق » من ذاته ، أو يضفى من روحه حياة على الموضوع بحيث يصبح الموضوع حياً مثل الكائن العضوى الحى فهذه فكرة لا مجال لها فى

حدود المذهب الترابطى الذى رسم لنا صورة سلبية تماماً للعقل . وهكذا وجد كولردج ظاهرة فى الشعر الرائع تعجز المدرسة الترابطية عن تفسيرها . هذه الظاهرة سماها كولودج « الخيال » ، أما الظاهرة الأخرى التى تستطيع الترابطية تفسيرها والى تظهر فى الربط التعسفى بين الموضوعات فقد أطلق كولردج عليها اسم « التوهم » . ولعل هذا يفسر لنا لماذا هو يهتم دائماً بتوضيح الفرق بين « الخيال » و « التوهم » ، فالمسألة عنده ليست مجرد فرق بين ضربين من الشعر ، وإنما هى أعم من ذلك بكثير . إنها مسألة الفرق بين نظرتين مختلفتين فى الإنسان ، نظرة مادية آلية سلبية ونظرة روحية خلاقية . لقد أخذ كولردج يفقد ثقته بالتدريج فى النظرة السلبية وفى الموقف التحليلى العقلى وحده . فتراه يقول إنه يشك فى صحة أى حل ميتافيزيقي لا يقره القلب ، وأنه صار يؤمن بأن المرء الذى يتمكن من التفكير العميق لا بد وأن يكون مرهف الحس عميق الشعور ، فإدراك الحقيقة فعل حدسى مباشر ، يعتمد على الإرادة والعاطفة . وبما هو جدير بالذكر أن ملكة الخيال التى توصل الشاعر إلى صميم الأشياء لا تنشط إلا تحت تأثير العاطفة . أما التوهم فلا يعتمد على حالة الفنان العاطفية . فى عملية التوهم يحاول العقل مجرداً عن العاطفة أن يربط بين الأفكار والموضوعات الجزئية ، فيفشل فى إيجاد كل موحد حى ، وينتج فقط مجموعة أو عالماً من الصور الجامدة منفصلة الواحدة منها عن الأخرى . ويقابل كولردج بين هذا العالم الذى فصل إليه عن طريق العقل وحده وبين عالم الحقيقة والفلسفة الحقبة الذى فصل إليه فقط حيناً يمتزج القلب والعقل معاً . وفى ميدان الفن يقابل بين النتائج الحى الذى يخلقه الخيال وبين الجزئيات الباردة الجامدة التى يجمعها التوهم ويكدسها . ورؤية الشاعر للحقيقة هى وليدة « الامتزاج الحقيقى المباشر أو الاتحاد بين قلبه وعقله وبين المظاهر الكبرى للحياة » . ولا تتم عملية الاتحاد هذه بدون توفر العاطفة لدى الشاعر ودون أن يهتز كيانه كله . وهكذا يعتمد نشاط ملكة الخيال على علاقة جوهرية بين الروح الإنسانية والطبيعة ، علاقة يدركها الإنسان فى لحظة

رؤيا عاطفية وعقلية معا . فالشاعر في لحظة الرؤيا يرى في الطبيعة المحسوسة رموزاً لحياته الباطنة . إن الطبيعة في ذاتها مجرد معطى جامد ميت ولكنها تدب فيها الحياة حينما تتمزج بالروح الإنسانية فتعكس التجارب الروحية المختلفة . ومع ذلك فلا يجد الإنسان رموزاً في الطبيعة كما يهوى وأينما يهوى ، بل هناك انسجام أو تعاطف إن جاز هذا التعبير بين الطبيعة ورموزها وبين الروح الإنسانية التي تفسرها وتجد فيها دلالات خاصة . فكلا الرمز والروح التي تفسر هذا الرمز يشتركان في حياة روحية واحدة . وتجربة الخيال عبارة عن شعور حاد بهذه الحياة الروحية التي تشمل الطبيعة والإنسان وتتعداهما^(١)

وحينما تعرف كولردج على فلسفة كمنط كان أول ما جذبته إليها تفرقة بين العقل والفهم المنطقي ، لأنه وجد فيها ما يؤيد عدم ثقته في الفهم المنطقي ، ووافق كولردج كمنط على أن الفهم أو التفكير المنطقي لا يصل إلى ما هو فوق المحسوسات وما يتعدى التجربة الجزئية . ولكنه ، كما سترى فيما بعد^(٢) ، سرعان ما رفض بقية المذهب الكمنطي ، فلم يوافق كمنط على أنه لا توجد لدى الإنسان أي ملكة تستطيع أن تتعدى عالم الظواهر و « تعرف » معاني العقل مثل معنى الله والحرية والخلود والسبب في ذلك أن كولردج كان يؤمن بأن في مقدور الإنسان أن يصل عن طريق تجروبه المباشرة إلى معرفة الحقيقة المطلقة التي توجد وراء المظاهر . وبينما يعتقد كمنط أن معاني العقل ليست إلا مجرد افتراضات يؤمن كولردج بأنها موجودات حقيقية ، وبأننا نستطيع أن نتعرف عليها بواسطة « العقل » الذي هو غير « الفهم المنطقي » . ولا يرفض كولردج ما يدعو إليه كمنط من استحالة معرفة جوهر الأشياء فحسب ، وإنما يأخذ عليه أيضاً عدم ثقته بالعاطفة . ومع ذلك فقد أخذ كولردج من كمنط بعض آرائه في الخيال . إذ يرى كمنط أن ملكة

(١) انظر النص التاسع .

(٢) انظر الجزء الخاص بكولردج الفيلسوف .

الخيال ضرورية لعمليات المعرفة . فالخيال في نظره وسيط بين معطيات الحس وبين صور الفهم المنطقي المجرد ، فهو يعرض الجزئيات الحسية العديدة في صورة أو شكل يمكن الفهم المجرد من وضعها تحت مقولاته المعروفة ، يأخذ كولردج بفكرة ضرورة الخيال لعمليات المعرفة ، ولذلك نجده يقسم الخيال إلى أولى ضروري للمعرفة الإنسانية عامة ، وإلى خيال ثانوي يختص به بعض الشعراء . إلا أننا يجب أن نلاحظ الفارق الجوهرى في مفهوم الفيلسوفين للخيال . فليس للخيال عند كمنط أى قدرة على الوصول إلى الحقيقة كما يؤمن كولردج . فهو يجمع الجزئيات الحسية بوصفها جزئيات حسية ، ولكنه لا يصل إلى الوحدة الجوهرية التي تكمن وراء هذه الجزئيات كما يقول كولردج . الخيال الكمنطى إذن لا يخلق ولا يوحد كما يؤمن كولردج ، ومع ذلك فقد أعان كمنط كولردج على الربط بين ملكة الخيال الشعري وبين ملكة الخيال العام الذي يدخل في عمليات المعرفة .

مكث كولردج يفكر طويلا في العلاقة بين هاتين الملكتين ، وأدى به التفكير إلى الاعتقاد بأن هناك وجه شبه كبير بينهما . فالذي يحدث في الخيال الشعري هو أن الشاعر يخلع روحه على موضوعات العالم الخارجى ، ويفرض عليها عاطفته ووعيه وذاته ، وفي أثناء هذه العملية يبدو له كأنه يسبر أغوار هذه الموضوعات ، وكأن حقيقتها الجوهرية تتكشف له . وهكذا افترض كولردج أن شيئا مماثلا لذلك يحدث في عملية الخيال العام ، وأن المعرفة كلها تقوم على عملية إدراك الذات نفسها في الموضوع ، وأن عملية الإدراك هذه لا تتم إلا بواسطة ملكة الخيال ، وبذلك يصبح الخيال هو المحور الأساسى للمعرفة . ولا شك أنه في ذلك قد تأثر تأثيراً عميقاً بفلسفة « شيلنج » . فقد أفرد شيلنج للخيال مكان الصدارة في مذهبه ، وجعله أسمى قوى الإنسان وأهمها ، واعتبر الخيال الملكة الوحيدة التي تمكن الشاعر بل والفيلسوف من الوصول إلى الحقيقة . فالخيال عند شيلنج هو الملكة التي توفق بين المتناقضات عن طريق اكتشاف

الوحدة الباطنة التي تكمن خلف هذه المتناقضات .

ويبدأ شيلنج فلسفته بدراسة ظاهرة الشعور ، أو العلاقة بين الأنا واللاأنا ، بين الذات والموضوع أو بين الفكر والوجود . ويعتقد أن الذات لا توجد بدون موضوع يظهرها لذاتها ، كما أن الموضوع لا يوجد بدون ذات تدركه . ولكي يزيل شيلنج التناقض بين الذات والموضوع يفترض أن مصدرهما مبدأ أعلى من الذات والموضوع بصير في الوقت نفسه ذاتاً وموضوعاً . ففي تجربة الوعي الذاتي أو الشعور بالذات تصير الذات موضوعاً لذاتها فتصبح الذات والموضوع نفس الشيء . ويزول بذلك التناقض بينهما^(١) . وهذه الحقيقة التي هي أساس المعرفة بأسرها لا يدركها العقل إلا بالحدس المباشر وعن طريق الخيال . فالعقل الخالص أو المطلق حيناً يحد من ذاته بحيث يجعلها « موضوعاً » يتأمله إنما يقوم بعملية تخيل أولية ، وهي عملية خلق بمعنى أنها تخلق من الذات موضوعاً . وتكرر هذه العملية في تجارب العقول الجزئية حين تعي نفسها والعالم الخارجي . وهكذا في حالات الشعور العادي يمكن الخيال العقل من التمييز بين نفسه وعالم الموضوعات . وفي حالات الشعور الفلسفي يصبح الخيال هو القوة التي تمكن الفيلسوف من التأمل الباطني لأساس هذا التمييز أو التناقض بين الذات والموضوع وبالتالي تمكنه من إزالة هذا التناقض . أما لدى الفنان فالخيال هو القوة التي تمكنه من أن يخلق لنا عملاً يتجسد فيه مبدأ التوفيق بين المتناقضات ، إذ أن العمل الفني يتحد فيه الذات والموضوع أو الروح والمادة - ذات الفنان وروحه من جهة والمادة أو الطبيعة من جهة أخرى . وهكذا يكون الفن أسمى صورة تظهر لنا فيها الحقيقة ، فالعمل الفني يعبر عن الحقيقة التي تحاول الفلسفة التعبير عنها ، ألا وهي أن الشعور واللاشعور ، الروح والمادة شيء واحد في الأصل .

وحينما يخلع شيلنج على الخيال وظيفة التوفيق بين المتناقضات وبالتالي يجعله ضرورياً للمعرفة بأسرها إنما هو يطور فكرة كمنظ عن الدور الوسط الذى يلعبه الخيال بين الفهم العقل والحواس . غير أنه كما يتضح لنا يذهب بها إلى نتيجة لا يقره عليها كمنظ . والذى جذب كولردج إلى هذا العرض لوظيفة الخيال هو قدرة الخيال على خلق وحدة حقيقية بين الأشياء المتنافرة المتناقضة ، وبلغ حماسه لفكرة الوحدة هذه أنه يسمي فهم اللفظة الألمانية التى تعنى الخيال *Eisbildungskraft* فيظن أنها تعنى فى أصلها « القوة الموحدة » ، وبصوغ لفظة جديدة فى اللغة الإنجليزية من أصل يونانى وهى *Esemplastic power* يصف بها قوة الخيال على خلق الوحدة من الكثرة .

ونستطيع الآن بعد هذه المقدمة الفلسفية أن نعرض التعريف الشهير الذى وضعه كولردج للخيال ، والذى حاول أن يميز فيه بينه والتوهم ، عسى أن نتمكن من فهمه على النحو السليم . يقول كولردج فى الفصل الثالث عشر من كتابه « سيرة أدبية » : « إننى أعتبر الخيال إذن إما أولياً أو ثانوياً . فالخيال الأولى هو فى رأى القوة الحيوية أو الأولية التى تجعل الإدراك الإنسانى ممكناً ، وهو تكرر فى العقل المتناهى لعملية الخلق الخالدة فى الأنا المطلق . أما الخيال الثانوى فهو فى عرقي صدى للخيال الأولى ، غير أنه يوجد مع الإرادة الواعية . وهو يشبه الخيال الأولى فى نوع الوظيفة التى يؤديها ، ولكنه يختلف عنه فى الدرجة وفى طريقة نشاطه . إنه يذيب ويلاشى ويحطم لكى يخلق من جديد ، وحينما لا تتسنى له هذه العملية فإنه على أى حال يسعى إلى إيجاد الوحدة ، وإلى تحويل الواقع إلى المثلث . إنه فى جوهره حيوى بينما الموضوعات التى يعمل بها (باعتبارها موضوعات) فى جوهرها ثابتة لا حياة فيها . أما التوهم فهو على نقيض ذلك لأن ميدانه المحدود والثابت ، وهو ليس إلا ضرباً من الذاكرة تحرر من قيود الزمان والمكان وامتزج وتشكل بالظاهرة التجريبية للإرادة التى نعبر عنها بلفظة « الاختيار » . ويشبه التوهم الذاكرة فى أنه يتعين عليه أن يحصل على مادته

كلها جاهزة وفق قانون تداعى المعانى . »

هذا هو التعريف الشهير الذى حاولنا ترجمته هنا على الرغم من غموضه وصعوبته وواضح أن الخيال الأولى هو الذى يشترك فيه الناس جميعاً فى عمليات المعرفة، ولولاه لاستحالت المعرفة ذاتها . وهو خلاق بمعنى أن الناس عن طريقه يقابلون بين ذاتهم وبين العالم الخارجى ويعملون من العالم الخارجى موضوعاً لذواتهم . ويقوم الناس بعملية الخيال هذه بطريقة تلقائية وبدون وعى منهم . أما الخيال الثانوى وهو خيال الشعراء فيوجد مع الإرادة ، وهو خلاق بمعنى أنه يخلق إنتاجاً فنياً حياً ، والفرق بين هذا الخيال والتوهم هو أن التوهم لا يوحد ولا ينتج إنتاجاً حياً ، بل تظل المادة التى يعمل بها جزئيات باردة لا حياة فيها . هذا فضلاً عن أن الخيال هو الملكة التى توصلنا إلى الحقيقة بينما يكتفى التوهم بالصور والإحساسات المفككة . وأحسبنا قد تحدثنا بما فيه الكفاية عن علاقة الخيال بموقف كولردج الفلسفى، ونوهنا بأن اهتمام كولردج وغيره من معاصريه بالخيال يمثل تحولاً خطيراً فى تاريخ الفكر الأوروبى من موقف فلسفى سيكولوجى مادى آلى يعتمد على العقل وحده إلى موقف حيوى روحى يؤكد الحدس والمزج التام بين العقل والعاطفة، إن لم يكن تغليب العاطفة على العقل . ذلك الموقف الجديد هو أساس الحركة الرومانتيكية والموقف الرومانتيكى من الإنسان والتجربة . والآن ما هى النتائج التى تترتب على فكرة الخيال هذه فى ميدان النقد الأدبى بمعناه الضيق ؟

إن أولى هذه النتائج وأهمها هى أن الشعر ليس مجرد تسلية جذابة محببة إلى النفس ، ولا هو مجرد مصدر للذة ، وإنما هو وسيلة من وسائل تفهم الحقيقة وتقييمها . والفرق بين ما يسميه كولردج « العبقريّة » (وهى التى تتميز بنشاط الخيال الشعري) وبين مجرد « الموهبة » هو أن نظرة العبقريّة إلى الوجود نظرة مباشرة تتميز بالحدة وتحرر من قيود العادة والعرف . فالرجل العبقري يحطم

السدف التى تقف بينه وبين وموضوع تأملاته والتى أقامتها العادة والأجيال السابقة فبرى الموضوع جديداً مباشراً وكأنه لم يره من قبل ، فهو يملؤه العجب والدهشة وهو مائل أمامه كما لو كان طفلاً يتعرف عليه لأول مرة . وعلى هذا النحو لا يوجد شىء مألوف أو حقيقة عتيقة فى نظر العبرى ، وإنما كل ما يلمسه يصبح جديداً غزيراً ذا دلالة مباشرة . هذا هو بعض المقصود من قول كولردج فى تعريفه للخيال الثانوى « إنه يذيب ويلاشى ويحطم لكى يخلق من جديد » ، إذ يحطم السدف التى خلقتها العادة ، فحجبت حقيقة الموضوع عن الأنظار ، كما يهدم جميع الارتباطات التى ارتبطت بالموضوع فى ذهن الناس ، فبرى الموضوع على حقيقته الأولى وجدته الأصلية ، أو يضئ عليه من روحه وعاطفته ونفسه بحيث يكتسب معنى جديداً . ويمثل كولردج لخاصية العبرية هذه ، والتى هى وليدة نشاط ملكة الخيال الثانوى ، فيقول : « من منا لم يشاهد الثلج يتساقط على صفحة المياه آلاف المرات ولم يختبر إحساساً جديداً وهو ينظر إليه بعد أن قرأ هذين البيتين للشاعر بيرنز اللذين يشبه فيهما اللذة الحسية

بالثلج الذى يسقط على النهر

فيبدو أبيض اللون لحظة ثم يذوب ويختفى إلى الأبد . »

والرجل العبرى هو الذى يعيد إلى الحقائق الشائعة المألوفة جدتها وفاعليتها فى الحياة الروحية ويصف كولردج الشاعر العبرى بأنه « يلقى ضوءاً جديداً على الأشياء . » ويقابل بين وصفه هذا ونظريته التى تعتبر الشعر وسيلة للوصول إلى الحقيقة وبين النظرة الكلاسيكية التى عبر عنها الشاعر « الكراندربوب » حين عرف الشعر بأنه « التعبير الرائع عن الفكرة الشائعة » . ولا تقتصر وظيفة الشاعر الصادق فى رأى كولردج على إبراز ما خفى من الأمور ، وإنما هو بالفعل يضيف شيئاً جديداً . فيضع الأشياء المألوفة فى نظام جديد وفى علاقات لم توجد من قبل .

وإذا كان الخيال الثانوى « يذيب ويلاشى ويحطم لكي يخلق من جديد » فإن الشعر الخيالى الحق لن يكون صورة طبق الأصل للعالم الخارجى أو للموضوع الذى يتحدث عنه . إذ لا بد من إذابة معطيات هذا العالم وتحطيمها بقصد خلقها من جديد . فالعالم الخارجى إذن ليس إلا بمثابة المادة الخام . وعلى الشاعر أن يصورها قبل أن يضمنى عليها الشكل المعين الذى تمليه عليه رؤيته للوجود ، وقبل أن يعطيها معنى ودلالة خاصة . ولذلك فلا فضيلة مطلقاً فيما يسمى بالشعر الواقعى الصرف الذى يحاول بقدر المستطاع أن يصور الواقع كما هو . هذه هى النتيجة الخطيرة الثانية التى تترتب على نظرية كولردج فى الخيال . فالذى جذب انتباهه فى شعر وردزورت وجعله يفكر فى وجود ملكة خيال خاصة لم يكن مجرد صدق ملاحظات الشاعر بل قدرة الشاعر على تكييف ما يلاحظه من الموضوعات وعلى تعديله وتشكيله ، وبالتالى قدرته على تحويل الواقعى المادى إلى مثالى روحى . الشعر إذن أولاً وآخرنا نتاج روحى ، فالشاعر يشكل العالم ، وينفخ فيه حياة من حياته هو ، ويعطيه معنى مصدره تجربة الشاعر ذاتها . ويجب على الناقد إذن ألا يحكم على الصور الشعرية فى القصيدة تبعاً لصدقها أى لمطابقتها لعالم الواقع ، وإنما يكون معيار الصورة الشعرية هو ما فيها من حياة مصدرها روح الشاعر . يقول كولردج : « ليست الصور وحدها ، مهما بلغ جمالها ومهما كانت مطابقتها للواقع ، ومهما عبر عنها الشاعر بدقة ، هى الشيء الذى يميز الشاعر الصادق . وإنما تصبح الصور معياراً للعبقرية الأصيلة حين تشكلها عاطفة سائدة أو سلسلة من الأفكار والصور ولديها عاطفة سائدة ، وحينما تتحول فيها الكثرة إلى الوحدة والتتالى إلى لحظة واحدة ، وحينما يضمنى عليها الشاعر من روحه حياة إنسانية وفكرية ^(١) . »

ويوضح كولردج الفرق بين أثر الخيال والتوهم فى الشعر فيشبه أثر الخيال بالحصرة delirium والتوهم بالهتر mania ، فى حالة الهتر يفرغ العقل مكنوناته

في صورة مضطربة مفككة لاتربط بين أجزائها فكرة واحدة ، ويعمل العقل في هذه الحالة وفق قانون تداعي المعاني وحده ، بينما في حالة الحصرة ينحصر العقل في حدود فكرة واحدة ثابتة توحد بين تعبيراته المختلفة ، ويرى الأشياء جميعاً بالنسبة إلى هذه الفكرة المسيطرة عليه . فالتوهم إذن يجمع الأشياء ويضعها جنباً إلى جنب دون أن يصهرها ويحيلها إلى كلٍّ موحد كما يفعل الخيال . ويمثل كولردج لتأثير كل من التوهم والخيال بيتين أحدهما للشاعر المسرحي « أتوني » ويمثل التوهم ، والآخر لشكسبير وهو يمثل الخيال . تقول إحدى الشخصيات وهي في حالة جنون وهذيان في مسرحية لأتوني .

« قيثارات وسرطان البحر وبحار من اللبن وسفن من العنبر »

وواضح أن هذه الصور جزئيات مفككة لا تربط بينها فكرة واحدة . ويقابل كولردج بين هذا القول وقول الملك لير (الذي كاد يفقد صوابه نتيجة لإساءة معاملة بناته له) بعد أن رأى شخصاً أبله وجده صدفة في الأحرار :

« ماذا ؟ هل بناته هن اللائي وضعنه في هذه الحال ؟ »

ويدل سؤال الملك لير هذا على أنه ينظر إلى الغير وإلى العالم الخارجى من خلال تجربته الشخصية القاسية ، أى أن تجربته بمثابة المركز الذى ترد الأشياء جميعاً إليه . ويقدم كولردج لنا مثالين آخرين من شعر شكسبير يتضح فيهما الفرق بين نتاج الملكتين . . أولهما من قصيدته « فينوس وأدونيس » .

« إنها تأخذ بيده بكل لطف .

فإذا بيده في يدها تشبه زنبقة مسجونة في سجن من الثلج .

أو عاجاً في رباط من المرمر .

صديقة ناصعة البياض تمنطق عدواً ناصع البياض . »

وهو مثل واضح للتوهم . فالزنبقة والثلج والمرمر والعاج هنا جزئيات محدودة

ثابتة باردة ، جمعها الشاعر عنوة ورسها جنباً إلى جنب ، وهى لا تتفاعل مع يدى الشاب والإلهة التى تعشقه . والعلاقة الوحيدة التى بين هذه الأشياء جميعاً هى علاقة البياض ، ولكن الشاعر لم يصهر هذه الجزئيات فى بوتقة خياله ، ولم يخلق منها وحدة حية ، كما هو يفعل فى هذه البيتين من نفس القصيدة ، واللذين يصف فيهما الشاعر هرب أدونيس فى الغسق من فينوس ، الإلهة التى كانت متيمة بحبه :

« انظر ! كيف مرق فى المساء مخفياً عن عين فينوس .

مثلما يهوى الشهاب المتألق من السماء . »

ويحلل كولردج هذين البيتين قائلاً : « كم من الصور والإحساسات جمعها الشاعر هنا بدون عناء وبدون أى نشاز : جمال أدونيس — وسمة هربه — ولطفة الناظر المحدث المتيقن ويأسه . ثم تأمل ذلك الطابع المثالي الطفيف الذى يخلعه الشاعر على الكل^(١) . الخيال الشعري إذن بالإجمال هو مصدر كل وحدة عضوية نامية فى نظر كولردج .

٦ — الشكل والمضمون

يواصل كولردج التفكير فى قدرة الخيال على خلق هذه الوحدة الحية فينتهى بمساعدة الفلاسفة والنقاد الألمان مثل « شيلنج » و « شليجل » إلى أن هناك نوعين من الشكل فى الأعمال الفنية : ما يسميه الشكل العضوى ، والشكل الآلى أو الميكانيكى . والفرق بينهما هو إلى حد بعيد الفرق بين الخيال والتوهم . فالشكل العضوى هو الذى يبدعه الخيال ، وهو ينبع من باطن العمل الفنى ذاته أى من فكرة فى نفس الشاعر ، ولا يفرض على العمل الفنى من الخارج . إذ

يقول كولردج « لو كانت للشعر قواعد تفرض عليه من الخارج لما ظل شعرا وإنما تدهور إلى منزلة الصنعة الآلية . » وفي حدود هذا الفهم للشكل يتضح لنا أن مسألة الوحدات المسرحية الثلاث — الزمان والمكان والفعل — التي كان نقاد القرن السابق مغرمين بالحديث عنها وتطبيقها على الأدب المسرحي ، إنما تقوم على تصور خاطيء للشكل الشعري . فليس الشكل الخارجى البحت بالشئ ، الهام في الشعر أو الفن عامة . وإنما المهم حقاً هو الشكل الباطنى العضوى ، أى اتحاد العناصر المكونة للعمل الفنى اتحاداً عضوياً بحيث تتغلغل نفس الفكرة أو العاطفة فى كل جزء من أجزاء المسرحية وبحيث يعكس لنا كل مشهد من مشاهدها بل كل صورة شعرية وكل لفظة فيها تقريباً رؤية الشاعر للوجود . فاعتماد كل جزء من الأجزاء المكونة للعمل الفنى اعتماداً كلياً على الأجزاء الأخرى هو معيار جودة الشكل . وهكذا نرى أن الشكل والمضمون فى موقف كولردج النقدى يتحدان اتحاداً تاماً حتى يصعب الفصل بينهما . فالشكل ليس إلا المظهر الخارجى للمضمون . ويجد كولردج فى مسرحيات شكسبير مثلاً رائعاً للشكل الفنى العضوى فيقول إننا نجد فيها « نمواً وتطوراً وخلقاً » فكل سطر يولد السطر التالى بل كل لفظة تنجب اللفظة التى تليها — بينما يحس القارئ بإرادة الشاعر متغلغلة ومنتشرة فى العمل الفنى كله . « ولأن المسرحيات تنمو وتتطور نجد كولردج يهتم دائماً فى نقده العمل بدراسة المشاهد الأولى منها . وبتحليلها تحليلات تفصيلية . باعتبار أن شكسبير يقدم إلينا فيها « البذرة » التى ستنمو وتتطور فيما بعد . أى فى المشاهد التالية . ويشرح كولردج الفرق بين الشكلين قائلاً : « يكون الشكل آلياً أو ميكانيكياً حينما نفرض على أى مادة معينة شكلاً حددناه من قبل . شكلاً لا ينبع بالضرورة من صفات هذه المادة . . . أما الشكل العضوى فهو غير مكتسب ، ولكنه فى باطن الشئ ، ويتحدد فى تطوره من الداخل ، ومعنى شكله هو بالضبط اكتمال نموه . »^(١) ويمثل كولردج

للفرق بين الشكلين كما ذكرنا من قبل بالفرق بين شكل فاكهة طبيعية مستديرة وبين شكل نتاج صناعي جمعنا فيه ربع برتقالة وربع تفاحة وربع رمان وربع ليمونة ووضعنا هذه الأرباع جنباً إلى جنب بحيث يبدو النتاج وكأنه فاكهة مستديرة حقيقية . والرجل العبقري هو وحده الذى يتمكن عن طريق الخيال من خلق عمل فنى يتحقق فيه هذا الشكل العضوى .

وهكذا لا يصح أن نقابل بين العبقرية والقانون فنقول كما قال النقاد من قبل إن شاعراً كبيراً مثل شكسبير رجل عبقري ولكنه يعوزه النظام والقانون . حقاً إن فى العبقرية دائماً عنصر الإلهام وهو عنصر لا شعورى ، إلا أن الشعر الرائع لا ينتج عن الإلهام وحده ، فالشعر الرائع ليس شعر الطبيعة وإنما شعر إنسانى يتحقق فيه التوازن بين الشعور واللاشعور . « فالرجل العبقري هو الحلقة التى تصل بين الشعور واللاشعور وتجمع بينهما ، ولهذا فيتحتم عليه أن يشارك فى كليهما ^(١) . » ولذلك نرى كولردج يهتم فى نقده العمل بتحليل الأعمال الفنية تحليلًا يبين براعة الفنان الواعية وحذقه لصنعه . ويلج كولردج فى قوله إن العبقرية لا تستطيع أن تظهر نفسها بدون الصنعة والجهد الواعى . للعبقرية إذن قانونها الخاص الذى تحترمه ولا تحيد عنه . إلا أن هذا القانون ليس قانوناً خارجياً يفرض عليها من أعلى ، وإنما هو قانونها الخاص الذى يمكن الرجل العبقري من أن يطرق أفضل السبل لتحقيق أهدافه . ولهذا الكلام نتائجه الخطيرة حقاً ، إذ أن معناه القضاء على القوانين « المطلقة » التى كان معظم النقاد الكلاسيكيين يلجأون إلى تطبيقها على كل عمل فنى من قبل — سواء أكان مرد هذه القوانين أرسطوأم غيره . معناه حقاً أن القوانين أصبحت نسبية تختلف باختلاف العمل الفنى المعين ، ولكن ليس معناه القضاء على فكرة القانون ذاتها فى النقد .

١ - اللفظ والمعنى .

وينتج من فكرة الشكل العضوى أيضاً القضاء على ثنائية اللفظ والمعنى التى كانت شائعة فى النقد الأدبى السابق . فإذا كان من مظاهر الشكل العضوى فى العمل الفنى أن جميع أجزاء العمل ومكوناته يعتمد كل منها على الآخر اعتماداً كلياً ، ويرتبط بعضها ببعض الآخر ارتباطاً وثيقاً بحيث تنتشر الرؤية الشعرية فى جميع أطراف العمل وتنعكس فيها جميعاً - إذا كانت هذه هى طبيعة الشكل العضوى فحينئذ يصبح من العبث ، بل من الخطر ، فصل أى جزء عن الأجزاء الأخرى ، فلا يصح مثلاً أن نفصل الشخصية فى مسرحية شعرية عن الجلو والبيان المسرحى اللذين ترد فيهما ، أو أن ننزع الشعر عن الشخصية وهكذا . فالعلاقة بين الرؤيا التى تتضمنها القصيدة وبين الألفاظ التى تعبر عنها علاقة وطيدة بحيث إن الرؤيا يصيبها التغير متى ما حورنا ولو قليلاً فى الألفاظ^(١) .

ويميز كولردج بين لغتين أو استعمالين مختلفين للغة : ما يسميه « لغة الإنسان » وهى فى الواقع لغة الحياة اليومية ولغة العلم . فى هذه اللغة نجد مثلاً أن الصوت « شمس » أو الحروف ش م س عبارة عن أداة اصطلاحية بحثة ، الغرض منها الإشارة إلى موضوع ما هو الشمس فى هذه الحالة . وهذه اللغة كافية لأغراض كثيرة فى العلم وفى الحياة اليومية ، بل إنها أصلح من غيرها للعلم ، وذلك بسبب طبيعتها المجردة . وفى نقيض « لغة الإنسان » نجد ما يسميه مجازاً لغة الطبيعة ، أى العالم الخارجى الحقيقى بموضوعاته المحسوسة المباشرة الحية . أما الاستعمال الثانى للغة فهو لغة الشعر ، ولا سيما فى الشعر الرائع كما يظهر عند شكسبير . وفى هذا الاستعمال نجد اللغة تحتل مكاناً وسطاً بين « لغة الإنسان » و « لغة الطبيعة » ، بين لغة الإشارة الباردة المجردة وبين الموضوعات الحية

(١) أنظر النص السابع .

المحسوسة . أو كما يصفها « إنها اللغة الأولى ممتزجة باللغة الثانية ، اللغة الاصطلاحية مستخدمة بحيث إنها لا تكنفى بمجرد الإشارة إلى الصورة الباردة للشيء . وإنما بحيث تعبر عن حقيقة الشيء . » ويقول أيضاً فى موضع آخر « إن الفرق شاسع بين الألفاظ التى تستعمل كمجرد علامات اصطلاحية للفكر . والتى هى بمثابة عملة للتخاطب ، عملة ناعمة الملمس أمحى ما كان عليها من رسم وكتابة لكثرة الاستعمال ، وبين تلك الألفاظ التى توصل لنا صوراً ، سواء كانت هذه الصور مستعارة من موضوع خارجى معين لكى تحيى وتخصص موضوعاً آخر . أو كانت مستخدمة بطريقة رمزية لكى تجسد حالة المتكلم الباطنة ، أو مستخدمة بحيث تعبر على الأقل عن نزعاته الخاصة . » والفرق الذى يود كولردج أن يوضحه هنا قريب جداً من ذلك الفرق الذى أصبح شائعاً فى الفلسفة والنقد الإنجليزيين المعاصرين . واللذين يهتمان اهتماماً بالغاً باللغة وبشئى ضروب استعمالها ، أى الفرق بين استعمال اللغة بقصد الإشارة واستعمالها للتعبير عن الإنفعال . فالاستعمال الأول مجرد ولتجريده نجده أصلح ما يكون لقصد الإشارة . بينما الاستعمال الثانى مشبع بالتجربة . وهو لا يشير فقط وإنما ينقل التجربة فى صورتها المحسوسة المعقدة .

ويتميز الشعر الرائع (الذى يستخدم اللغة على النحو الثانى بالطبع) بأن لكل عنصر من عناصره اللغوية وظيفة خاصة يقوم بأدائها . فيقول كولردج : « فى نظرى يجب أن يكون لكل عبارة ولكل استعارة وتشخيص ما يبررها من العاطفة . سواء كانت هذه العاطفة عاطفة الشاعر ذاته أو عاطفة الشخصية التى يرسمها لنا » . ويعرف الشعر بأنه « أفضل الألفاظ فى أفضل الأوضاع » . ويقصد بذلك أن أى سطور يمكن ترجمتها إلى ألفاظ أخرى من نفس اللغة دون أن تفقد أى قدر من مدلولها سواء فى المعنى أم فى الارتباطات أم فى أى انفعال دى بال هى لا شك سطور معيبة فى أسلوبها . ويكرر كولردج الحديث عن هذه النقطة الهامة فيقول « إن الشعر الرائع هو الذى لا يمكن ترجمته إلى ألفاظ أخرى دون أن يفقد جماله شيئاً » .

اللفظ والمعنى إذن مرتبطان في الشعر الرائع ارتباطاً وثيقاً بحيث إنك لا تستطيع أن تغير اللفظ دون أن تغير المعنى . ولا يقصد كولردج بالمعنى مجرد المحتوى المنطقي للكلام . ولكن مفهومه للمعنى غزير رجب قريب من مفهوم ذلك الناقد الإنجليزي الكبير المعاصر الدكتور « رتشاودر » الذي كتب الكثير عن مشكلة المعنى ، والذي تأثر تأثيراً عميقاً بكولردج . فيقول كولردج « ولا يتضمن معنى » اللفظة في رأي مجرد الموضوع الذي يقابلها ، بل يشمل أيضاً جميع الارتباطات التي تتبعها اللفظة في أذهاننا . فطبيعة اللغة لا تمكنها من نقل الموضوع فحسب وإنما تجعلها أيضاً تنقل شخصية المتكلم الذي يعرض الموضوع ونواياه . ويشمل المعنى أيضاً في نظره الموقف أو السياق الذي ترد فيه اللفظة ، وهكذا نراه يتحدث أحياناً عن « عناصر المعنى ومكوناته الثنائية والثلاثية والرابعة » .

وتختلف عناصر المعنى في تركيبها في الشعر عنها في النثر ، ولعل هذا هو أحد الأسباب التي جعلت كولردج يعترض على آراء وردزورث في لغة الشعر . فبينما يؤمن وردزورث بأنه لا فرق بين لغة الشعر ولغة النثر يؤكد كولردج لنا وجود هذا الفرق وأهميته ، إذ أن نظم الكلام في الشعر أو النظام الذي توضع فيه عناصر المعنى يختلف في جوهره عنه في النثر^(١) . ولا يرجع الاختلاف إلى وجود الوزن في الشعر فحسب ، وإنما سبب الاختلاف هو أيضاً أن العلاقات التي تنشأ بين لفظة وأخرى في الشعر الرائع تختلف عنها في النثر ، فهي في الشعر علاقات حية نامية وليدة الخيال الثانوي الذي يوحد بين هذه الألفاظ والمعاني ، كما تبين لنا من تحليله للبيتين اللذين يصف شكسبير فيهما هروب أدونيس من فينوس^(٢) . وللأسف لن نستطيع أن نورد أمثلة لكتابات كولردج النقدية الرائعة التي يحلل فيها لغة شكسبير أو غيره من الشعراء ، ويبين فيها العلاقة الوثيقة بين الرؤية الشعرية والألفاظ التي تعبر عنها ، ويشرح فيها بالتفصيل

(١) انظر النص الثامن .

(٢) انظر ص ٦٢ .

الوظيفة التي تؤديها كل صورة دقيقة فيها ، فهذه مسألة يكاد يستحيل الحديث عنها في لغة غير لغة الأصل .

ب — الوزن والموسيقى :

ومن النتائج التي تترتب على مفهوم كولردج للشكل العضوى : وبالتالى على نظريته فى الخيال ، اعتبار الوزن والموسيقى عنصراً جوهرياً لا ينفصل عن العناصر الأخرى المكونة للقصيدة . لقد كان النقاد من قبل كما أشرنا يؤمنون بشائبة الشكل والمضمون ويفرقون بينهما^(١) . ولهذا فقد اعتبروا الوزن ضمن العوامل الشكلية البحتة ، واعتقدوا أنه مجرد قالب خارجى تصب فيه التجربة . أما كولردج فكان يؤمن بأن الوزن أو الموسيقى جزء لا يتجزأ من الإنتاج الشعرى . وكان فى تحليله للنماذج الشعرية المختلفة يوضح كيف يؤكد الوزن المعنى ، وكيف تؤثر العاطفة فى الوزن والنغم ، بل كيف يعبر النغم عن شخصية المتكلم . ولم يكن يعتبر الوزن قالباً خارجياً جامداً يفرض على التجربة فرضاً . وإنما كان يعتقد أن الوزن والتجربة الشعرية بشئى عناصرها يولدان معا فى نفس اللحظة . ولما كان الوزن فى أصله يمثل التوازن بين الشعور واللاشعور ، أو بين العاطفة والعقل كما سنرى فيما بعد ، لذلك نلاحظ أنه كلما زادت العاطفة وتحررت شيئاً ما من زمام العقل وسلطانه دخل قدر من الحرية فى وزن الشعر ، حتى إنه إذا ما أفلتت من زمام العقل تماماً اختفى الوزن كلية بدوره (كما نجد فى هذيان بعض شخصيات شكسبير فى حالة الجنون) . وقد ساعدته طبيعة الأوزان الإنجليزية على تبيان هذه الحقيقة بوضوح تام ، وذلك لأنها تسمح بقدر كبير من الحرية والتصرف ، الشئ الذى يميزها عن أوزان اللغة العربية مثلاً والسبب فى ذلك هو أنه لا توجد للفظة الإنجليزية الواحدة قيمة وزنية مطلقة كما هى الحال فى اللغة العربية .

وقبل أن نفصل في الحديث عن نظرية كولردج في الوزن يجب أن نذكر أولاً العلاقة الوثيقة بين هذه النظرية وبين نظرية الخيال . فهو يقول ^(١) : « إننى أعتقد أنه من البشائر المرضية جداً فى تأليف الشاب الولع بالصوت الغنى العذب حتى وإن كان فى ذلك إفراط معيب . ذلك بالطبع إذا كان من الواضح أن الموسيقى فى شعره أصيلة ، وليست نتيجة تقليد آلى سهل فالصور الشعرية (حتى ولو كانت مستقاة من الطبيعة ولا سيما حين يكون مصدرها الكتب مثل كتب الأسفار والرحلات وعلم الأحياء) شأنها شأن الأحداث المثيرة ، والأفكار المصادقة والمشاعر الشخصية أو العائلية الشيقة — كل هذه الأشياء ، بالإضافة إلى فن جمعها أو صياغتها فى صورة قصيدة ، قد يستطيع أى فرد موهوب وعلى قدر من الاطلاع أن يكتسبها بالجهود المتصل مثلما يكتسب المرء حرفة من الحرف . . . أما الإحساس بالمتعة الموسيقية بالإضافة إلى القدرة على توليد هذا الإحساس لدى الغير فإنما هما هبة الخيال وحده . ومن الممكن تنمية هذا الإحساس وتثقيفه ، ولكنه يستحيل تعلمه ، مثله فى ذلك مثل القدرة على خلق أثر موحد من الكثرة وعلى تعديل سلسلة من الأفكار بواسطة فكرة واحدة سائدة أو انفعال واحد مهيم . إن هذه هى الأشياء التى يصدق عليها المثل القائل بأن المرء يولد شاعراً ولا يمكنه أن يصبح شاعراً عن طريق الصنعة » . الخيال وحده ، كما رأينا ، هو الذى تتلاشى عنده المتناقضات ، وهو الذى يخلق الوحدة من عنصرين متناقضين أو أكثر ، والوزن فى رأى كولردج ينشأ عن التوحيد بين رغبتيْن أو نزعتين متناقضتين لدى الإنسان .

ما مصدر الوزن فى الشعر ؟ يعتقد كولردج أن الوزن ينبع من حالة التوازن فى النفس التى توجد نتيجة الصراع بين نزعتين متضاربتين : أولاهما إطلاق العاطفة المشبوبة بدون قيد ولا شرط ، والثانية هى السيطرة على هذه العاطفة النائرة ، وذلك عن طريق فرض نظام عليها ، أو وحدة موسيقية تتكرر بشيء

من النظام . إلا أن المسألة في الواقع ليست على هذه البساطة ، وذلك لأن حالة التوازن هذه التي تتخذ لنفسها شكل الوزن من شأنها أن تديم الصراع الذي يولدها أصلاً فالوزن رغم كونه وليد الصراع بين العاطفة والإرادة الواعية هو ذاته من شأنه أن يثير العاطفة ويشاء الشاعر أن تظل هذه العاطفة ناثرة بقصد إحداث اللذة . وباستمرار الوزن تدوم العاطفة وتدوم الرغبة الواعية للسيطرة عليها ، وهكذا^(١) .

ويخلص كولردج من هذه النظرية عن أصل الوزن وطبيعته بنتائج هامة في ميدان النقد الأدبي العملي . إذ يستنبط شرطين أساسيين يحق للناقد أن يتوقع تحققهما في كل عمل منظوم . أولهما : « أنه بما أن عناصر الوزن مدينة بوجودها لحالة من الانفعال الزائد ينبغي للوزن ذاته إذن أن يكون مصحوباً بلغة الانفعال الطبيعية . » وهكذا يربط كولردج بين الوزن واللغة ، فالعمل المنظوم له لغته الخاصة لأن كلا الوزن واللغة وليد الانفعال ، ولا بد للانفعال أن يظهر نفسه في اللغة والوزن على السواء . والشرط الثاني هو أنه بما أن الوزن « نتيجة فعل إرادي لأجل مزج اللذة بالانفعال فإنه يجب أن تكون آثار هذه الإرادة واضحة في سائر اللغة المنظومة حسب تدخل هذه الإرادة . » وهكذا يؤكد كولردج العلاقة العضوية الحية التي يجب توفرها بين الوزن وغيره من مقومات الكلام المنظوم ، فيقول إنه « يجب أن يتوفر هذان الشرطان معا في نفس الوقت ويجب أن يتم التوفيق بينهما ، ولا يكفي أن تكون العلاقة بينهما علاقة شركة وجوار بل يتحتم عليهما أن يتحدا اتحاداً تاماً . فلا بد أن تتداخل كل من العاطفة والإرادة إحداهما في الأخرى » . وعلامة هذا الاتحاد العضوي هي غلبة الحجاز والبيان في لغة الشعر ، بحيث ما أننا لا نحتمل في النثر مثل هذا المقدار الهائل من الاستعارات والصور الذي نجد في الشعر ، وما كنا لنحتمله في الشعر ذاته لو لم تكن نشجع الانفعال أنفسنا عن قصد لأجل إحداث اللذة . هذا فيما

يتعلق بمصدر الوزن في نفس الشاعر .

أما عن تأثير الوزن في نفس القارئ فيحلله كولردج تحليلًا لا يقل عمقاً عن تحليله لمصدر الوزن . فميزة كولردج كناقده هي أنه أولاً شاعر واع تمام الوعي بما يدور في نفسه أثناء عملية الإبداع الفني ، ولذلك فقد خلف لنا ملاحظات دقيقة توضح لنا كنه هذه العملية المعقدة . وهو ثانياً قارئ متعمق في قراءته لنتائج الغير ، ولهذا فهو أحد النقاد القلائل في تاريخ النقد الأدبي الذين يعالجون مشكلات النقد من وجهة نظر الفنان الخلاق ومن وجهة نظر القارئ المستجيب معا . وتتضح هذه الظاهرة جيداً في دراسته للوزن والموسيقى في الشعر . ففضلاً عن تحليله للقوى التي تدفع الشاعر إلى أنه يصوغ تجربته في شكل موزون ، نجده يوضح لنا طبيعة التأثير الذي يولده الوزن في نفس القارئ ، ثم يخرج من دراسته لهذا التأثير بقاعدة نقدية عامة يستطيع القارئ أن يطبقها في تناوله للشعر .

ونستطيع أن نلخص تفسيره لتأثير الوزن في نفس القارئ فنقول إن الوزن أولاً يؤثر بمفرده فيه فهو يزيد من انتباه القارئ ومن قدرته على الاستجابة والتأثر وبالتالي فهو يخلق في القارئ حالة على درجة كبيرة من الحيوية . والطريقة التي يؤثر بها الوزن بمفرده في القارئ هي أنه يثير دهشته وحبه للاستطلاع من وقت إلى آخر ، ثم لا يلبث أن يرضى حبه للاستطلاع ، وذلك لأن النغم يتكرر ، ولكنه لا يتكرر بصورة آلية رتيبة ، ففي النغم إذن مواضيع شبه ومواضع اختلاف معا . ومواضع الشبه هي التي يتوقعها القارئ ، وهي ترضى حبه للاستطلاع ، بينما تثير أوجه الاختلاف دهشته . ويتم هذه العملية « على نحو دقيق جداً حتى إنه يستحيل إدراكها إدراكاً واضحاً في اللحظة الواحدة ، إلا أن الأثر الكلي الذي تولده يكون كبيراً . » ويشبه كولردج هذا الأثر الكلي الذي يحدثه الوزن بمفرده بأثر الجو المعقم أو بأثر الخمر على المرء أثناء اشتراكه في مناقشة شقيقة حية . وإذا كان الوزن بمفرده إذن يولد في نفس القارئ حالة على درجة كبيرة من الحيوية والانتباه وإرهاق الحس فلا بد أن تتوفر في العمل المنظوم المادة التي تكفي

لإشباع هذه الحواس المرفهة وللاستحواذ على هذا الانتباه الزائد . أما إذا لم تتوفر هذه المادة ، أى إذا كان موضوع القصيدة مثلاً هزئياً ، أو لغتها فقيرة مجردة ، فحينئذ يشعر القارئ بخيبة أمل كبرى . ولذلك ينتهى كولردج إلى تشبيه الوزن بالخميرة التى لا فائدة منها بمفردها ومع ذلك فهى تؤدى إلى نتائج طيبة إذا ما مزجت بغيرها من العناصر . فيقول كولردج « إن الوزن إذا ما قصد استعماله لأغراض شعرية أشبه ما يكون بالخميرة . . . فالخميرة فى ذاتها عديمة القيمة ، بل إنها كريهة المذاق ، ومع ذلك فهى تضى على الشراب الذى تمتزج به بنسب معقولة روحاً وحيوية . »

ويتضح لنا الآن أن الوزن لن يؤثر فى نفس القارئ كما ينبغى اللهم إلا إذا اتحد مع بقية العناصر المكونة للقصيدة ، اللهم إلا إذا تحققت الوحدة العضوية الحقة .

٧ - كولردج والنقد الأدبى الإنجليزى

وصف الناقد الكبير « وليم هازليت » مقدار ما كان لآراء كولردج من تأثير عليه ، فقال إن كولردج هو الشخص الوحيد الذى علمه شيئاً . ولا نخال هازليت مبالغاً جداً فى قوله هذا ، لا سيما عند ما نعلم أنه كان يكن لكولردج كراهية شديدة . لقد تبين لنا بطريق غير مباشر مدى ما أضافه كولردج إلى النقد الأدبى فى إنجلترا ، ويمكننا الآن أن نلخص بإجمال بعض الأفكار الرئيسية التى كان لها أثر حاسم فى تطور هذا النقد ، والتى لا يزال لها تأثيرها فى عقول النقاد المحدثين . وتنبع هذه الأفكار جميعاً من نظريته فى الخيال التى هى بحق أساس نظريته فى الأدب . ولعل هذه النظرية هى أهم ما أضافه كولردج إلى الأدب فى إنجلترا . فقد رأينا كيف كان النقد الكلاسيكى يجرع من الخيال ويؤله العقل ، وكيف أخذ النقد بالتدرج فى القرن الثامن عشر وبمضى الزمن

يتنبهون إلى أهمية قوة أخرى غير قوة العقل في الإبداع الفنى . إلا أنهم لم يبحثوا في طبيعة هذه القوة الخلافة بعمق ، ولا شك أن اعتمادهم على أسيكولوجية الترابط الآلية التى أنكرت قدرة العقل على الخلق كان من الأسباب التى لم تساعدهم على القيام بهذا البحث . ثم أتى كولردج ، فلم يتمكن من تأكيد أهمية الخيال فى العمل الفنى فحسب ، وإنما قام بتحليل هذه القوة تحليلًا بالغًا فى العمق ، وحاول تفسيرها وربطها ببقية أوجه النشاط الذهنى ، كما حاول التعرف على أعراضها والمظاهر التى تتخذها فى النتائج الفنى التام . وبهذا أمكنه أن يرسى النقد الأدبى على مبادئ تختلف عن المبادئ الكلاسيكية فى أنها لا تقوم على أساس أقوال أرسطو أو هوراس أو شارحى أرسطو ، ولا هى تقوم على أساس نظرة خلقية عقلية عامة ، نظرة مطلقة تفرض نفسها على جميع الأعمال الفنية فى شتى الأقطار والعصور . وإنما المبادئ التى أقام كولردج نقده على أساسها مصدرها تجربته المباشرة لعمل فنى معين . فقد بدأ كولردج التفكير فى نظريته عن الخيال ، كما نذكر ، نتيجة لاستماعه إلى شعر وردزورث بالذات ، فحلل العناصر التى تميز هذا النوع من الشعر ، كما حلل التأثير الخاص الذى ولده فى نفسه ، ثم انتقل إلى شعر غيره من الشعراء كشكسبير مثلاً ، ودرس ما يميزه عن سواه ، ثم درس العقل الإنسانى ذاته بوصفه قارئاً وشاعراً حتى وصل إلى آرائه النهائية فى الخيال .

ونحن لا نقر كولردج على فائدة التمييز بين الخيال والتوهم ، فالخيال الشعرى الحق فى نظرنا هو ما يسميه الخيال ، أو الخيال الثانوى ، أما التوهم فهو فى الحقيقة انعدام الخيال . والعمل الذى لا يدخله غير التوهم هو عمل يتميز بالصنعة وحدها ، عمل جامد لا حياة فيه ولا « عضونة » . وطبيعى أننا لا نرى الآن فى هذا التمييز الأهمية التى وجدها كولردج ، إذ أن السيكولوجيا التى نشأ عليها كولردج هى سيكولوجيا الملكات التى لم نعد نؤمن بصحتها الآن ، ولا داعى إذن للترفة بين ملكتين إن كنا لا نؤمن بالملكات إطلاقاً . هذا من ناحية . ومن ناحية

أخرى اهتم كولردج بتمييزه هذا لأنه في الواقع كان يحارب سيكولوجيا وفلسفة آييتين ، وكان غرضه المباشر أن يبين أنه في ضوء هذه السيكولوجيا وهذه الفلسفة لا يمكن تفسير عملية « الخلق » الحقيقى التى نجدها فى الفن . فلا يؤدى بنا المذهب الترابطى الآلى إلا إلى ما يسميه « التوهم » ، أما الخلق الحق الذى هو وليد « الخيال » فلا يمكن تفسيره إلا فى ضوء مذهب يسمح للعقل الإنسانى بالقدرة على الخلق . ومع أننا كما قلنا لا نرى جدوى فى هذا التمييز الآن إلا أننا لا زلنا نجد فى تحليل كولردج للخيال ما يلتقى ضوءاً كبيراً على هذه القوة الإبداعية الغامضة .

وكان من نتائج بحثه فى الخيال أنه وصل إلى فهم جديد للشكل الفنى . فعن طريق الخيال يتمكن الشاعر أو الفنان من خلق كل عضوى حى . ومعنى هذا أنه حيث يوجد الخيال تتحقق الوحدة العضوية ، ويصبح لكل عمل فنى شكله الخاص الذى يميزه ، والذى ينبع من باطنه وينساب فى أطرافه جميعاً فيلونها بلون معين مشترك . وهكذا قضى كولردج على فكرة الشكل القديمة التى كانت تقوم على اعتبارات شكلية سطحية ، مثل الوحدات الثلاث فى المسرحية أو « الأنواع » الشعرية وما إليها ، كما قضى على المبادئ المطلقة فى النقد . غير أنه فى نفس الوقت لم يدع إلى الفوضى كما فعل أتباع الحركة البدائية ، الذين ثاروا على فكرة القانون ذاتها فى ثورتهم على القوانين الكلاسيكية . وإنما أكد كولردج أن العبقرية لا تسمو على القانون ، وأن للعبقرية قانونها الخاص . وهكذا وجب تحليل نتاج الرجل العبقرى بقصد الوصول إلى القانون الخاص الذى يتبعه فيه . وهذا هو ما فعله كولودج فى نقده للأعمال الفنية المختلفة ، ولا سيما أعمال شكسبير . إذ بين أن قدرة شكسبير على الحكم والتمييز والصنعة لا تقل عن عبقريته وأنه لم يكن يكتب عفواً كما ظن النقاد ، وإنما كان فناناً واعياً تماماً بما كان يفعل ، عارفاً أصول فنه ، شأنه فى ذلك شأن كل شاعر عبقرى . فكان لنقد كولردج ، نظريه وعملية ، تأثير بعيد المدى بحيث إننا لا نجد ناقداً بعد كولردج

يتحدث عن شكسبير مثلما كان يفعل النقاد من قبل ، كما لو كان شكسبير هذا رجلاً بسيطاً أبله رغم ما لديه من عبقرية ، وكما لو كان يكتب مسرحياته الخالدة في لحظات الإلهام لا دخل له بها ولا سيطرة له عليها . وعلامة ذلك أنه ، على الرغم من حدسه بالعواطف والمواقف الإنسانية ، لم يكن يعرف أصول الفن المسرحي من وحدات ثلاث وما إليها . وإنما تغيرت نغمة النقد تماماً بعد كولردج ، بل نستطيع أن نقول إن النقد لا سيما في أواخر القرن التاسع عشر كثيراً ما بالغوا في صنعة شكسبير ، وقدرته على الحكم والتمييز . فعصموه من كل خطأ فني حتى في أعماله المبكرة ، وجعلوا منها إلهاماً في عالم الفن .

ولا يزال تأثير كولردج قوياً في النقد الأدبي الإنجليزي الحديث . ولا نبالغ حين نقول إن كبار النقاد المعاصرين بإنجلترا متأثرون به جميعاً سواء عن طريق مباشر أو غير مباشر ، فقد أثار كولردج معظم المشكلات النقدية الجوهرية التي لا تزال شغل النقاد الشاغل اليوم . ولعل ذلك يرجع إلى رحابة أفقه ، وإلى الرقعة الواسعة التي شيد عليها نظريته في الأدب . إذ يقيم كولردج نظريته على أساسين : أساس سيكولوجي وأساس من المعرفة . وكلا الأساسين واضح في نظريته في الخيال . فهو من ناحية يقرر العلاقة بين الخيال والمعرفة ، بين الفن والوجود فيقول أحياناً إن الفن هو الوسيط بين الذات والموضوع ، بين الأنا واللا أنا أو بين الإنسان والطبيعة ، ويفرق بين الخيال الأولى والثانوى . ويحاول أحياناً أن يحدد الموقف الشعري من الحقيقة وبين العلاقة بين الشعر والعلم . ومن ناحية أخرى نجده يختبر عملية الخيال من الوجهة النفسية ، فيحلل نفسية الفنان الخلاق كما يحلل العمل الفني الذي هو وليد الخيال وتأثيره في نفس القارئ . هذا فضلاً عن أنه كما رأينا يبدأ تعريفه للشعر دائماً بالحديث عن اللذة ، ويحاول تحليل العناصر التي تتكون منها هذه اللذة . كذلك من النواحي التي برز فيها في نقده العمل تحليله النفسي لشخصيات مسرحيات شكسبير ، الشيء الذي ربط بين اسمه والاتجاه السيكولوجي في النقد في أذهان معظم الناس ، ولا سيما أنه كان أول ناقد

يستخدم لفظة « سيكولوجى » psychological فى اللغة الإنجليزية. ولهذا لا يقتصر تأثير كولردج على مدرسة نقدية بالذات بل يمتد إلى غالبية النقاد على اختلاف مشاربهم ونزعاتهم : سواء كانوا نقاداً فلسفيين أو سيكولوجيين أو أدبيين بالمعنى الضيق للفظه . فالنقاد الفلسفيون طوروا موقفه من الخيال ، وآمنوا بقدرة الخيال (وبالتالي بقدرة الفن والشعر) على اكتشاف الحقيقة ، ودافعوا عن الموقف الشعري والتفسير الخيالى للحقيقة فى عالم غلبت عليه المادية والروح العلمية . أما النقاد السيكولوجيون فقد وجدوا فى تحليله للعقل الإنسانى أثناء عمليتي الخلق والقراءة نقطة بداية لبحوث عديدة تستهدف طبيعة التجربة الشعرية ، وطوروا أفكاره عن التوازن بين الشعور واللاشعور أو بين قوى الوعى واللا وعى أثناء عملية الإبداع الفنى . فبحثوا مثلاً فى الدور الذى يلعبه كل من الوعى واللا وعى فى الفن . ولعل النقاد الأدبيين بالمعنى الضيق هم الذين تأثروا بكولردج أكثر من غيرهم . فلم تنشأ مشكلة عامة فى النقد الأدبى الحديث دون أن يكون قد تنبه لها كولردج من قبل فى صورة أو أخرى . ولعل اهتمام النقاد المحدثين بالدور الذى تلعبه الصور الشعرية والمجاز عامة ، أو اهتمامهم بموسيقى الشعر ، أو بالتحليل اللغوى للنصوص أو بمشكلة التحليل للشخصيات من الأمثلة التى تدل على مدى تأثير كولردج فى العقلية الإنجليزية المعاصرة فى ميدان النقد الأدبى .

لقد كان مؤرخ النقد الإنجليزي الكبير « آتكنز » يؤمن بأنه يمكن تقسيم النقد الأدبى الإنجليزي إلى مرحلتين كبيرتين ، مرحلة ما قبل كولردج ومرحلة ما بعد كولردج . ولا نحسبه خطأً فى إيمانه هذا ، وحسبنا أن نذكر أن عدداً كبيراً من المصطلحات النقدية التى تتكون منها حصيلة الناقد الإنجليزي المعاصر كانت من وضع كولردج نفسه . وإنه لما يدعو إلى الأسف حقاً أن هذا المؤرخ الذى أرخ للنقد الأدبى الإنجليزي حتى القرن الثامن عشر لم يقدر له أن يعيش حتى يحقق حلمه ، ويكتب لنا عن نقد كولردج .

الفيلسوف

لم يكن كولردج في نظرنا فيلسوفاً بقدر ما كان ناقداً . حقيقة إنه ولا سيما في أواخر أيامه كان يفضل أن يعتبر نفسه فيلسوفاً . كما أنه أنفق جهداً ووقتاً كبيرين في التفكير الفلسفي . إلا أنه في الواقع ليس فيلسوفاً بالمعنى الدقيق للفظه الفيلسوف . بل إن تفكيره الفلسفي كان يرمي إلى ما وراء الفلسفة ، وكان يتجه نحو الدين حيناً والتصوف حيناً آخر . كما أنه كثيراً ما انتهى به الأمر إلى الوصول إلى مجرد حلول لفظية للمشاكل . ولم يعرض كولردج آراءه الفلسفية في أسلوب واضح دائماً ، بل غالباً ما يتعثر القارئ في عباراته ، ويفضل طريقه في كتاباته التي يكتنفها الغموض أحياناً إلى حد يستحيل معه الفهم . هذا فضلاً عن أن آراءه الفلسفية متناثرة في غضون كتاباته عن شتى الموضوعات العامة الأدبية وغير الأدبية ، إذ أنه لم يخصص لها كتباً أو مقالات بالذات . يعرضها فيها عرضاً مطرداً بحيث يسهل على القارئ الوقوف عليها . ولكن ليس معنى قولنا إن كولردج لم يكن فيلسوفاً حقاً أنه أضاع وقته سدى . وإنما هو العكس . فقد استفاد الناقد ولا شك من الفيلسوف ، كما تبين لنا في الفصل السابق ، ولا سيما فيما يتعلق بنظريته في الخيال . ولقد أعانه اهتمامه بالتحليل اللغوي على التمييز بين عدة ألفاظ كان يستخدمها النقاد من قبل استخداماً تعوزه الدقة والوضوح وأدى به أيضاً إلى إدخال مصطلحات نقدية عديدة لا غنى للناقد الإنجليزي عنها حتى يومنا هذا ، مصطلحات توضح لنا دقائق العمل الأدبي . كما أن دراسته للفكر الإنساني بوجه عام ، وخبرته في الاستبطان السيكلوجي ساعداه على تحليل الشخصيات الأدبية ، ولا سيما شخصيات شكسبير . تحليلاً لم يضاهه في العمق إلا القليلون .

ولن نقف طويلاً عند فلسفة كولردج ، فقد تكون لكولردج أهمية تاريخية .

فى ميدان الفلسفة ، إلا أن قيمته الدائمة فى رأينا هى فى ميدان الأدب والنقد الأدبى — هذا على الرغم مما ينادى به بعض المتحمسين له من المحدثين . ومذهب كولردج الفلسفى — إذا جاز أن نسميه مذهباً — هو من النوع التلقينى أو التوفيقى : فقد جمع فيه بين مذاهب عدة ، بعضها أحياناً لا يتفق والبعض الآخر ، وحاول التوفيق بينها جميعاً وبين الدين المسيحى .

وقد كان اهتمام كولردج بالفلسفة قديم العهد . فبدأ فى أوائل شبابه متأثراً بموقف الأفلاطونيين ، وكما سنرى لم يتخلص كولردج من تأثير الأفلاطونيين كلية . ثم لم يلبث أن وقع تحت تأثير المفكر الإنجليزى ديفيد هارتلى الذى كان له سلطان كبير على عقول الناس فى القرن الثامن عشر . ومذهب هارتلى هو بالإجمال ، وكما يقول ذاته لنا فى كتابه « ملاحظات على الإنسان » (١٧٤٩) تطوير لموقف لوك من ظاهرة تداعى المعانى . فقد آمن لوك بأن لتداعى المعانى تأثيراً عميقاً على آراء الإنسان وعواطفه ، وبأنه يفسر لنا بصورة دقيقة واضحة الكثير مما يعزوه الناس إلى عوامل غير دقيقة ولا محددة كالعادة مثلاً . كذلك تأثر هارتلى ببعض الملاحظات التى ذيل بها العالم الإنجليزى نيوتن كتابه « المبادئ » و ببعض ما نوه به فى « المسائل » الملحقة بكتابه فى « البصريات » . أخذ هارتلى بمبدأ تداعى المعانى القديم ، وحاول أن يصل إلى قوانينه وأن يطبق هذه القوانين فى تفسيره للعواطف والفكر الإنسانى . وأخذ من نيوتن فكرة الاهتزاز الأثيرى ، وهكذا كون مذهباً مادياً آلياً . فالإحساس عنده هو اهتزاز أثيرى مصدره الموضوعات الخارجية ، وحركة المادة العصبية من الحواس إلى المخ ، والمعنى ليس إلا الأثر الذى يتركه تكرار الاهتزاز الأثيرى أو الحركة العصبية . ولا تتعدى عملية التفكير مجرد تداعى المعانى . ويحاول هارتلى أن يفسر حسب قانون تداعى المعانى هذا ظاهرة تأليف الأفكار المركبة من الأفكار البسيطة ، ويعتبر الأحكام مجرد إحساسات باطنة معقدة التصقت عن طريق التداعى بالتعاقب والمقارنة بمجموعات من الألفاظ تسمى قضايا . ويفسر الحركة الإرادية

تفسيراً آلياً يتفق ونظريته ، كما يرد العواطف العليا كعاطفة الدين واللذات والآلام الفكرية مثل لذات الخيال والمشاركة الوجدانية والحس الخلقى إلى عواطف دنيا ولذات حسية ، ويزعم أن الأولى نشأت عن الثانية بطريق التداعى أيضاً . وهكذا تقصر نظرية هارتلى نشاط العقل على عملية الترابط أو التداعى الآلى اللاواعى ، وتنكر إمكانية الاختيار والتركيب الخيالى الذى يقوم به العقل من ناحية ، ومن ناحية أخرى لا يعنى الشعور فيها أكثر من مجرد حركة جسمية ، بل إن هارتلى يرى أن النفس جوهر جسمى . لذلك لم تطل إقامة كولردج عند مذهب هارتلى لما وجدته فيه من مادية وآلية ، وسرعان ما اجتذبت فلسفة باركلى لما فيها من مثالية ، فنجده يطلق على ابنه الثانى اسم باركلى بينما سمي ابنه الأول هارتلى . غير أن تأثير هارتلى عليه كان لا بد ساحقاً فى المرحلة الأولى من تطوره الفلسفى ، إذ نجده بعد أن ثار عليه لا يكل أبداً عن مهاجمته وانتقاده فى كل فرصة تسنح له حتى آخر أيامه . كذلك لم تجيء ثورته على مذهب هارتلى نتيجة الاقتناع المنطقى أولاً ، وإنما نفر منه لأنه لم يجد فيه ما يشبع نزعاته الروحية . ومن باركلى انتقل كولردج إلى سبينوزا الذى هجره أيضاً لأنه لم يجد فى مفهوم المطلق عنده إلا ما ينفى الفرد والفردية ، فقد كان كولردج فى الواقع أدنى إلى الفنان منه إلى الفيلسوف فى تفكيره ، ولم يقبل من المذاهب إلا ما يرضى عقله وقلبه معا ، ولم يتمكن من تخليص تفكيره من شوائب العاطفة . فبينما قنع عقله بالمعانى الكلية ، كان قلبه يسعى دائماً إلى الجزئى والفردى . ثم كانت رحلته إلى ألمانيا ، وبداية تعرفه على الفلسفة الألمانية التى لعلها كانت أخطر أثر فى حياته الفلسفية . وفى عام ١٨٠١ نجده يكتب إلى أحد أصدقائه . قائلاً إنه قد تمكن بعد دراسة عنيفة من أن يخلص فكرتى الزمان والمكان ، وأن يهدم مذهب التداعى كما يدعو إليه هارتلى ومعه سائر الميتافيزيقا الآلية التى ينشرها الملحدون المحدثون بما فيها المذهب الحتمى ، ويكتب إلى صديق آخر عن نيوتن فيقول له إنه قد اكتشف المغالطة التى تكمن وراء فلسفة نيوتن برمتها ، ألا وهى افتراضه أن العقل

مجرد متفرج كسول على العالم الخارجى . وإذا لم يكن العقل سلبياً أى إذا كان الله حقاً قد خلقه فى صورته ، أى فى صورة الخالق ، فحينئذ يكون لدينا أساس للشك فى صحة كل مذهب يقوم على افتراض سلبية العقل .

ويروى لنا كولدرج فى « سيرة أدبية » مدى تأثره بالفلاسفة الألمان : بكنط وفخته وشيلنج . لقد أمسك به كنط على حد قوله بيد مارد . وفخته فى نظره أول من صوب طعنة قاتلة إلى مذهب سبيوزا حين بدأ بافتراض الفعل بدلاً من الجوهر ، وإن كان كولدرج لا يقره على التناقض التام الذى يقيمه بين الفكر والطبيعة ، وعلى اعتباره الطبيعة ميتة تماماً ، ويرفض مذهبه فى الأخلاق لأنه مذهب تقشف تقتل فيه العواطف والرغبات الطبيعية . أما شيلنج فقد وجد كولدرج فى فلسفته ما يلائم تفكيره وطبيعته . ولقد بلغ تحمسه له أنه كان لفترة طويلة يقتبس من كتبه بحرية فى بعض كتاباته ، ويقول إنه وجد فى مؤلفى شيلنج « فلسفة الطبيعة » و « مذهب التصورية الذاتية » آراء شديدة الشبه بما كان هو يحاول الوصول إليه ، وعوناً هائلاً على ما كان عليه أن يتمه بعد . بل إنه يقول فى « سيرة أدبية » « إنه سيسعدنى ويشرفنى جداً إن تمكنت من جعل مذهب شيلنج مفهوماً لدى مواطنى ، ومن تطبيق هذا المذهب على أجمل الموضوعات لأسمى الغايات . » ومع ذلك فلم يظل كولدرج خاضعاً لتأثير شيلنج طويلاً ، وإنما ثار عليه بعد حين لتعارض مذهبه والدين المسيحى .

ولنحاول فى الصفحات التالية بقدر المستطاع أن نعرض باختصار لبعض آراء كولدرج الفلسفية على ما فيها من تعقيد وغموض . ولنبدأ بتوضيح ما يمكن توضيحه من آرائه فى المنطق والميتافيزيقا .

١ - المنطق والميتافيزيقا

لعل أهم نقطة في منطق كولردج هي التفرقة التي يقيسها بين نوعي النشاط العقلي اللذين يسميهما « الفهم » و « العقل »^(١) ، إذ يتخذ كولردج هذه التفرقة أساساً يعتمد عليه في تناوله لشتى المشكلات الفلسفية تقريباً ، ويخلع عليها أهمية كبرى في مذهبه . ولما كان من الشائع الاعتقاد بأنه استمد هذه التفرقة من أستاذه كمنط لذا يتحتم علينا أن نعرض باختصار لموقفه من فلسفة كمنط .

يتبع كولردج كمنط في اتخاذه موقفاً نقدياً من المعرفة ، فيبحث في طبيعة الأحكام التي يقوم عليها العلم اليقيني آملاً أن يحدد العلاقة بين المعرفة الإنسانية والوجود . فيفرق أولاً بين الأحكام التركيبية التي تأتي بمجديد وبين الأحكام التحليلية التي يستخرج عمومها من موضوعها كما يفعل كمنط . ويفرق أيضاً بين الأحكام القبلية أو الأولية التي لا نصل إليها عن طريق التجربة وبين أحكام التجربة ، وينتهي كما ينتهي كمنط إلى أن من أحكامنا ما هو تركيبي أولى ، بل إن علمي الرياضة والطبيعة يقومان على أساس قضايا أو أحكام لا نصل ولا يمكننا أن نصل إليها عن طريق التجربة . ويتبع كولردج كمنط فيبين أن الرياضيات لا تقوم بدون فكري الزمان والمكان ، وهما صورتان أوليتان يدركهما حدس الإنسان كصورتين لا نهائيتين وموضوعيتين بمعنى أنهما لا تعتمدان على خصائص العقول الفردية . إن كل تفكير رياضي هو تفكير تركيبي يتألف من أحكام تركيبية أولية .

ويفند كولردج موقف هيوم ، الذي أنكر العلية ، وقال إن الأحكام التي تسمى أحكام العلية ليست إلا أحكاماً تركيبية منبعها التجربة . فيبين أولاً

(١) انظر التصين العاشر والحادي عشر .

كيف أن موقف هيوم هو تطوير ونتيجة مباشرة لموقف باركلي : إذ يجد جوهر نظرية هيوم في قول باركلي أننا يجب علينا أن نتحدث عن مجرد علامات بدلا من علل . « لقد تبين هيوم أننا في أحكام العلية حينما نقرر وجود علاقة ضرورية بين ا و ب إنما نصدر حكماً تركيبياً نظراً لأن ا تختلف عن ب ، ولكنه يتساءل بأى حق ندعى وجود هذه العلاقة الضرورية ؟ وبأى حق ننقل هذه العلاقة من عالم الطبيعة إلى عالم الميتافيزيقا ؟ والحل الوحيد الذى يجده هيوم هو أنه يرد فكرة العلية هذه وأساسها والضرورة التى يتصورها الناس فيها — يردها جميعاً إلى العرف والعادة والترابط . هذه هى المشكلة كما وضعها هيوم ولم يتبين أحد مدى عمقها حتى مقدم كنط ، فالبدرة التى بلدها هيوم صادفت أرضاً صالحة مهيئة أخيراً عند كنط ^(١) . » ويعلق كولردج على موقف هيوم فيقول إنه أولاً يخلط بين الضرورة كفكرة إيجابية تدخل في تصورنا للعللة وبين الضرورة السلبية التى منشؤها عجزنا عن تصور وضع عكسى . ثانياً يعزو هيوم العلية إلى ظواهر هى بدورها تفترض وجود مبدأ العلية ذاته . ثالثاً لم يدرك هيوم أن التجربة لا تولد تصور العلية بل العكس إذ أنها تعرقل عادة تطبيق مبدأ العلية ، وليس الذى ضلل هيوم فى رأى كولردج أنه افترض خطأ أن أحكام العلية أحكام تركيبية ، وإنما كونه تصور أن أحكام الرياضة أحكام تحليلية . ولو أنه تمكن من إدراك أن أحكام الرياضة هى بدورها تركيبية لما جرؤ على إنكار ما فيها من ضرورة ، ولما ادعى أنها مجرد نتيجة الترابط أو التداعى الشخصى . ويمضى كولردج فيثنى على كنط لأنه « بدأ من جديد العمل الذى قام به هيوم وأتمه . » إذ تمكن من البرهنة على أن الأحكام الرياضية، شأنها شأن الأحكام الطبيعية والميتافيزيقية ، تتضمن تركيباً ، وعلى أن التجربة تحتوى على عامل لا يمكن أن نعوze إلى التجربة كما فهمها هيوم ، عامل لن نستطيع أن ننكره اللهم إلا إذا أنكرنا جوهر العلم . فالعلم يقوم على العلية وعلى فكرة الضرورة ، ولا تنبع

الضرورة من التجربة الحسية^(١) .

ما مصدر هذه الأحكام التركيبية الأولية ؟ أو ما مصدر الضرورة والكلية اللتين يستحيل العلم بدونهما؟ يقول كمنط إن مصدرها العقل ذاته . فليس في ميدان التجربة ضرورة أو كلية ، وليست المعرفة الحسية إلا معرفة جزئية خالية من المعاني أو المبادئ المطلقة . وهكذا يعتبر كمنط أن المعرفة الإنسانية تتألف من المادة ، أى العالم الخارجى الذى هو موضوع الإدراك الحسى ، ومن الصور أو مقولات الفكر التى تمكننا من تركيب أحكام كلية ضرورية على المادة ولولاها لاستحالت التجربة . إلا أن هذه الصور أو المقولات أو المبادئ فى نظر كمنط يجب ألا تطبق خارج ميدان التجربة والحس والخيال ، فهو يقول إن « الحقيقة لا توجد إلا فى التجربة لأن العقل عندى صورى ووظيفة معانيه توحيد التجربة . » غير أن كمنط ينكر إمكان الوصول إلى حقيقة الأشياء فى ذاتها ويقول إن معرفتنا بها قاصرة على انفعالنا بها فحسب . وهكذا نصل إلى بعض النتائج الهامة فى موقف كمنط فيما يتعلق بفلسفة كولردج . أولاها الدور الإيجابى الذى يقوم به العقل الإنسانى فى المعرفة على عكس ما كان ينادى به هارتلى . فقد جعل كمنط الفكر « حاصلا بذاته على شرائط المعرفة ، فالأشياء تدور حوله لكى تصير موضوع إدراك وعلم ولا يدور هو حولها كما كان المعتقد من قبل . هذه هى الثورة التى أحدثها كمنط فى عالم الفكر ، وشبهها بالثورة التى أحدثها كوبرنك فى عالم الفلك^(٢) . » والنتيجة الثانية هى أن الموقف الكمنطى فى أساسه موقف شبه صورى بمعنى أن كمنط لا يؤمن بقدرة العقل على معرفة الأشياء فى ذاتها . والنتيجة الثالثة استحالة الميتافيزيقا كعلم نظرى لأن العلم يتركب من عنصرين : الصور أو المعاني أو المبادئ الفكرية من ناحية ومادة الوجود الخارجى

(١) نفس المرجع ، ص ٩١ - ٩٣ .

(٢) أنظر « تاريخ الفلسفة الحديثة » ليوست كرم . ص ٢٠٥ .

المحسوس من جهة أخرى ، ولا يوجد علم لا يتألف من هذين العنصرين معا ، وليس في الميتافيزيقا وجود خارجي محسوس ، أو ليست هى موضوع تجربة حسية . ولهذا فليست الميتافيزيقا ميدان معرفة حقة لأنه لا توجد بها غير الصور . فعانى الميتافيزيقا كالعالم فى جملمته والنفس والله غير محسوسة ولا متخيلة ، وهى مجرد صور بجملة ترد إليها إحدى قوى العقل جميع المعارف حتى تحقق الوحدة التامة فى الفكر ، إذ يقسم كمنظ قوانا الفكرية إلى ثلاث أقسام : « الحساسة الصورية » التى تخلع صورتى الزمان والمكان على المدركات الحسية فتضعها فى علاقات مكانية زمانية ، و « الفهم الصورى » الذى يوقع النسب بين المدركات الحسية فيركب أحكاماً كلية ضرورية هى وراء أحكام العلم . والقوة الثالثة هى ما يسميه كمنظ « العقل » وهو القوة التى تسعى إلى تحقيق وحدة تامة فى الفكر عن طريق ردها المعارف جميعاً إلى معانى العالم والنفس والله .

لقد بينا كيف تبع كولردج أستاذه فى نقده لموقف هيوم إزاء مبدأ العلية . وفى برهنه على وجود الأحكام التركيبية الأولية ، وعلى اعتماد العلم على عناصر لا يمكن أن تستمد من التجربة وحدها . وكان من الطبيعى جداً أن يتبع كولردج كمنظ فى جعله العقل شيئاً أسمى من مجرد متفرج على العالم سلبى كسول ، وفى خلعه عليه وظيفة إيجابية خلاقة فى عمليات المعرفة . كذلك نجد فى مخطوط له باسم « المنطق » يتكون من جزئين كان قد أعدده كجزء من المؤلف الفلسفى الأكبر الذى كان يأمل فى إنجاز كتابته يوماً^(١) . نجد فى هذا المخطوط ما يثبت أن كولردج يتبع كمنظ فى نظره للمكان والزمان كصورتين أوليتين من صور الحساسة الصورية ، وأنه يؤمن بوجود دخول الفهم فى تركيب الموضوع ذاته ، فبدون الفهم تمتنع التجربة حتى أبسط أنواعها . فهو « القوة التى تسمو بالظواهر من مجرد مستوى الانفعالات إلى مستوى الموضوعات الخليفة بالتفكير . » وهكذا يدخل العقل الإنسانى فى تكوين الموضوعات حتى أبسطها « فالنقط والمخطوط

(١) يوجد المخطوط بمكتبة المتحف البريطانى بلندن برقم Egerton 2823.2826 .

والمسطحات ليست أجساماً وإنما هي فعل عقلى وليد الحركة الفكرية ، وله أصوله فى مخيلة عالم الرياضة . « ونجده أيضاً فى هذا المخطوط يأخذ بنظرية المقولات أو الصور باعتبارها مبادئ أولية تخلق الوحدة فى مادة التجربة ، ويميز مع كنت بين صور الفهم هذه وبين معانى « العقل » على أساس أن صور الفهم ميدانها الظواهر بينما تخرجنا معانى العقل عن مجال التجربة وعمما يمكن تحقيقه فى التجربة .

غير أن كولردج يرفض أن يأخذ ببقية المذهب الكنتى المترتبة على كل ذلك . فلا يقبل عجز العقل عن الوصول إلى حقائق الأشياء فى ذاتها ، وقصره على الظواهر فحسب ، ويعارض كنت حين يقول إن قوة العقل النظرى لا تستطيع أن تتعدى حدود المفهم المنطقى . ولا يلبث أن يزعم أن التحليل النقدى أو الصورى كما وضعه كنت تحليل سليم طالما اعتبرناه منطقاً فحسب . أما إذا أخذناه كأساس للفلسفة فإنه لن يؤدى بنا إلى الحقيقة ! إذ أن هناك مستوى من التفكير أسمى من مستوى التحليل الصورى ، مستوى بلغه أفلاطون بعبقريته وعجز كنت عن الوصول إليه لأنه لم تتوفر لديه عبقرية أفلاطون ! لذلك كان علينا أن نكتشف المنطق الذى يمكننا من الوصول إلى الحقيقة ، وهو منطق يختلف بطبيعة الحال عن منطق كنت .

يفسر كولردج الدور الذى يقوم به الحكم فى تركيب التجربة ، فيرفض تعريف لوك للحكم الذى يقول إنه المقارنة بين الموضوع وبين الآثار التى يتركها بحجة أن هذا التعريف يفترض وجود الوحدة فى الموضوع ، بينما الوحدة ذاتها هى نتيجة الحكم ، فالأحكام فى نظره هى المسئلة عن الوحدة فى الموضوع . إن الحكم هو الشرط العام للوعى أو التفكير ، وكل وعى أو تفكير يتضمن تمييزاً بين الذات والموضوع ، بين النفس والوجود الخارجى ، والذى نسميه حكماً هو « تحويل المعطى إلى ذات وموضوع وتحديد وجودهما معا »

ويرى كولردج في الرابطة copula تقريراً لحقيقة كلية أبعد من القسمة التي يقوم بها الحكم بين الذات والموضوع أو النفس والعالم ، فهي « تتضمن حقيقة سابقة لعملية التفكير وبالتالي لسائر العمليات والوظائف التي يقوم بها الفهم ، ولذلك فهي تقرر وجود كائن مفارق أو ميتافيزيقي على الذات المفردة في جميع الحالات وهكذا يعلو على جميع الذوات التي تفكر في حدود نفس القوانين . » ويلترك كولردج أن تفسيره للحكم على هذا النحو يؤدي به إلى تناقض في حالة الوعي الذاتي أو الشعور بالذات ، فحينما تتأمل الذات نفسها ينشأ تناقض بين الذات والموضوع ، ففي هذه الحالة لدينا العقل الذي يقوم بعملية الحكم من ناحية ومن ناحية أخرى لدينا « الموضوع الذي نفترض أنه يتضمن مبدأ الحقيقة في ذاته منفصلاً عن العقل بل بالرغم من هذا العقل . » إلا أن كولردج يزعم أن هذا التناقض لا ينشأ إلا إذا أخذنا بموقف ثنائي من الفكر والموضوع . أما إذا خرجنا عن حدود المنطق الذي يقوم على أساس هذه الثنائية فسرعان ما يزول هذا التناقض (١) .

وينتقد كولردج المنطق التقليدي الذي يقوم على موقف ثنائي قائلاً إننا أينما نظرنا في هذا المنطق وجدنا مجموعة من الحدود الزوجية المتناقضة بلا حد وسط يحاول التوفيق بينها ، فهناك مثلاً التناقض بين الإيجابي والسلبي ، أو بين الكلي والجزئي ، أو بين الوحدة والكثرة ، بحيث إننا إذا تصورنا أن أحد هذين الحدين يعنى شيئاً حقيقياً موضوعياً قررنا أن الحد الآخر يدل على شيء صوري ذاتي . وهذا في نظر كولردج يناقض جوهر التفكير ، لأن الغاية الأولى للتفكير هي رد الكثرة إلى الوحدة أو تحقيق الوحدة بين الجزئيات . ويأخذ كولردج على كمنظ أنه يخلق هوة شاسعة بين الموضوعي والصوري ، وأنه يجعل العلاقة بين الموضوعات الحسية والكثرة المتنوعة وبين صور الفكر علاقة بالغة في الغموض . فيقول كولردج : « إنه لا يوجد في مذهب كمنظ أى تفسير واضح

(١) انظر : كتاب « كولردج انفيلسوف » بقلم ميورهد ص ٧٥ .

لماهية التجربة . فما الذى يقصده بالحقيقة التجريبية التى لا يستطيع أى شىء سواها أن يضفى الحقيقة على تصوراتنا ؟ يبدو من فقرات عدة فى كتابه « نقد العقل النظرى » أن المحك الذى لا بد منه هو ذاته من صنع القوة الصورية لدى الإنسان ، وأن الشىء الوحيد الذى لا يخلقه العقل الإنسانى هو مجرد إحساسنا بمجرد معطيات جزئية كثيرة . . . نعم لأننى حين أدرك الشجرة أطبق صوراً ذهنية معينة خاصة بما تولده فى نفسى من انفعالات . حسناً ، ولكن ما هى هذه الشجرة أولاً ؟ وكيف ادركها ؟ » وهكذا ينتقد كولردج مذهب كنط لأن معيار الحقيقة الذى لا غنى عنه فى نظره لا يوجد فى شىء « موضوعى » ، وإنما فى صور العقل ، وأن الشىء الموضوعى الوحيد الذى لا دخل لعقلنا به « هو مجرد إحساس أو انفعال قد يكون وجوداً وقد يكون عدماً . » يأخذ عليه أنه فى تحليله للأحكام قد خلق هوة سحيقة بين الذات والموضوع . لأنه أنكر قدرة العقل النظرى على تعدى الفروقات التى يخلقها الفهم ، وعلى الوصول إلى الوحدة التى هى وراء هذه الفروقات ، والتى تستطيع أن تضفى عليها الحقيقة ، وقصر مهمة الفهم على الظواهر فقط ، واضعاً بذلك الحقيقة فى عالم غير عالم الظواهر ، عالم لا سبيل للعقل النظرى أن يصل إليه . ويعتقد كولردج أنه لو طور كنط فكرة مبدأ الثلاثية الذى اتبعه فى تصنيفه للمقولات (حين قسم المقولات إلى مقولات وجود وسلب وحدث) ، وجعل من هذا المبدأ أساساً لمنطقة بدلاً من الأساس الثنائى التقليدى ، لتمكن من إزالة التناقض بين الذات والموضوع ، ولما تصورهما كعنصرين منفصلين متناقضين وإنما كناحيتين مكملتين لكائن يوحده بينهما لأنه يعلو على كليهما . ومع ذلك يثنى كولردج على كنط لأنه تنبه إلى أهمية مبدأ الثلاثية حينما اتبعه فى تصنيفه للمقولات الفكر ، ولو أنه يعتقد أن كنط لم يكن أول من اكتشف هذا المبدأ ، وينسب فضل اكتشافه إلى المفكر الدينى الإنجليزى رتشارد باكستر الذى عاش فى القرن السابع عشر ، وجعل من المبدأ الثلاثى مبدأ للمنطق الحقيقى مفترضاً فى جميع عمليات التفكير .

يحاول كولردج إذن أن يحل محل الموقف الثنائى موقفاً ثلاثياً فى التفكير

المنطقى . فيجب علينا ألا نبدأ من فكرتين متناقضتين نفترض أن إحداهما وحدها مصدر الحقيقة ، وإنما يتحتم علينا أن نبحث أولاً عن الوحدة لأن الوحدة هي مصدر الحقيقة ، ثم عن الصورتين المتناقضتين المتوازيتين اللتين تظهر لنا الحقيقة من خلالهما . وبدلاً من الإثبات والتناقض اللذين هما وسيلتا المنطق الثنائى يصبح لدينا ثلاثة حدود هي الذاتية والقضية ونقيضها . وهذا المنطق الثلاثى الذى يأخذ به كولردج مصدره المباشر فى الواقع شيلنج الذى أخذه عن فخته . وقد استمدده فخته بدوره من التقسيم الثلاثى للمقولات عند كمنط . وموقف فخته هو تصورية مطلقة فالفكر لا يدرك سوى تصوراته ، ومع ذلك فالأنا المتناهى التجريبي لا يشعر بأنه يحدث الآن ، ولذلك يفترض فخته « مبدأ أوسع منه هو الأنا الخالص أو الأنا اللامتناهى وهو علة الموضوعات الماثلة فى الأنا التجريبي » ويحىء شيلنج فيعترض على قول فخته إن الأنا الخالص أو اللاشعورى صنع اللا أنا ويقول « ليس اللاشعورى أنا أو ذاتاً ولا أنا أو موضوعاً ، إذ ليست توجد الذات بدون موضوع يعينها ويظهرها لذاتها وليس بوجود الموضوع بدون ذات تتصوره ، وعلى ذلك لا يمكن القول بأننا مطلق ولا بلا أنا مطلق من حيث إن كلا منهما شريط للآخر^(١) . لهذا يجعل شيلنج من المطلق مثلاً صرفاً يضعه وراء الأنا واللا أنا ، ويجعله ملتقى الأضداد جميعاً ومنبع كل وجود ، وبهذا يصبح الأنا واللا أنا أو الفكر والوجود صادرين عن مبدأ واحد أعلى منهما ؛ وبالاختصار نقول إن موقف شيلنج هو الأحادية أو وحده الوجود .

وحدة الوجود هذه تمثل أحد الحلين اللذين يجدهما كولردج للتخلص من التناقض بين الذات والموضوع . على الأقل هذا هو الحل الذى نجده فى « سيرة أدبية » ، والذى يبين لنا مدى عمق تأثير شيلنج فى تفكيره الفلسفى ، كما يظهر لنا فى هذا الكتاب . فهو يبدأ من تجربة الوعى الذاتى ، أو الشعور

بالذات ، ويجعلها المبدأ الذى يقيم عليه المعرفة ، والذى يحى عنده التناقض بين الذات والموضوع فيقول إنه يجب علينا أن نبحث عن حقيقة مطلقة هى مصدر كل يقين ، حقيقة أساسها فى ذاتها نعرفها فقط عن طريقها هى ، أى أن واجبنا أن نجد شيئاً موجوداً لأنه فقط موجود . ويتمح على مثل هذا الشيء ألا يكون له محمول سواه ، أى أن سائر محمولاته اللفظية يجب أن تكون مجرد تكرار أو صور لذاته . مثل هذا الشيء أو المبدأ فى نظر كولردج لن يكون مجرد « شىء » أو « موضوع » فالشىء يكون شيئاً نتيجة لشيء آخر ، ولا يمكن أن يكون موضوعاً لذاته فحسب ، بل يتعين عليه أن يكون موضوعاً لغيره أيضاً . كذلك لا يمكن أن يوجد هذا المبدأ فى الذات بوصفها ذاتاً متميزة عن الموضوع وهكذا « لن نجد المبدأ سواء فى الموضوع منفصلاً عن الذات أو فى الذات منفصلة عن الموضوع ، وبما أنه لا يمكننا أن نتصور ثالثاً إذن لا بد أن يكون المبدأ فيما هو ليس ذاتاً فحسب وليس موضوعاً فحسب وإنما فيما هو وحدة من الإثنين » ويظهر هذا المبدأ فى « الأنا التى سأطلق عليها ألفاظ الروح والنفس والشعور بالذات أو الوعى الذاتى بدون تمييز . فى هذا المبدأ وفيه وحده يتحد الموضوع والذات ، الوجود والمعرفة بمعنى أن أحدهما يتضمن الآخر ويفترضه . وبعبارة أخرى هو ذات تصبح ذاتاً عن طريق ذلك الفعل الذى تتركب فيه ذاتها موضوعياً لنفسها ، ولكنها لا تكون موضوعاً أبداً إلا لنفسها وفى حدود ذلك الفعل الذى تصبح عن طريقه ذاتاً .^(١) » ويدرك كولردج ، كما أدرك شيلنج ، صعوبة تحويل التناقض أو الكثرة إلى الوحدة بدون افتراض إله خالق . وهكذا ينهى الموقف الفلسفى من وحدة الوجود عند كولردج — كما حدث عند شيلنج — إلى موقف دينى فى أساسه . فالأنا المطلق هو مصدر وجود الأنا الجزئى وإذ اسمونا بتصورنا للذات أو الأنا (الجزئى) إلى الذات المطلقة والأنا العظيم الأبدى فحينئذ يتحد الوجود والمعرفة والفكرة والحقيقة ويصبح أساس الوجود وأساس معرفة الوجود نفس الشيء . »

وكما قلنا كان هذا أحد الحلين اللذين لجأ إليهما كولدرج للتخلص من التناقض بين الذات والموضوع ، بين الفكر وجوهر الأشياء . إلا أنه أخذ يشك في صدق هذا الحل فيما بعد ، فنجدته يقول بعد ظهور « سيرة أدبية » بسنين : « إن العرض الميتافيزيقي الذي نشرته في « سيرة أدبية » عرض غير ناضج ولم يكتمل بعد . حقاً إنه يحتوى على بعض عناصر الحقيقة ، إلا أنني لم أفكر في هذه العناصر بالعمق الكافي حينئذ . ومما يدعوني إلى الغبطة حقاً أن أجد أفكاري الآن أكثر عمقاً بكثير مما كانت عليه حينئذ . ومع ذلك فهي أكثر وضوحاً . » لقد اتضح له أن البدء بالأنا وبتجربة الشعور بالذات بدء غير سليم . ذلك لأن الذات أو الأنا التي تجعل من نفسها موضوعاً أو لا أنا ليست كائناً قائماً بذاته وإنما هي في حاجة إلى ما هو أساس لوجودها . ولا شك أن من العوامل التي دعت كولدرج إلى نبذ موقف شيلنج هو التصور اللاشخصي لله الذي يؤدي إليه مذهبه . وسنوضح هذه النقطة عند ما نعرض لآرائه في الدين .

أما الحل الآخر الذي حاول أن يسد به كولدرج الهوة التي تفصل بين الفكر وحقيقة الوجود عند كنط فهو عبارة عن عودة إلى موقف الأفلاطونيين وتفسيرهم لنظرية المعاني . فهو لا يبدأ بالذات وحدها ولكن بالذات والعالم الخارجي . معاً ، فيقول إن وجود الذات المدركة يتضمن وجود ما هو مدرك ويحاول أن يصل إلى أساس حقيقي يعطى كلا من الذات والموضوع الخارجي حقه ، ويفسر لنا قدرة الذات على الاستجابة إلى الموضوع ، وقدرة الموضوع على اشباع الذات ، وعلى تحقيق ما تطلبه منه من وحدة وتماسك . فيفترض أن المعرفة نفسها تقوم على ما يسميه « المعاني » ، ولا يدرك الفهم المنطقي هذه المعاني ، ولا نصل إليها عن طريق الخواص ، وإنما يدركها ما يسميه « العقل » وحده . ويوضح كولدرج أن هذه المعاني ليست كمعاني كنط مجرد مبادئ مجردة لا تكسب الأشياء وجوداً وتنحصر وظيفتها في تنظيم المعرفة ، وإنما هي تشبه معاني أفلاطون في أنها لها وجود موضوعي ووظيفة خلقية ، وعلى أساسها تقوم المعرفة برمتها . لذلك يرى

كولردج أن كمنط ، لخصره العقل النظرى فى الفهم المنطقى أو الفكر الاستدلالى البحث ، لم تكن لديه عبقرية أفلاطون الذى وصل فى فلسفته إلى مستوى أسمى من مستوى التفكير الصورى . وهكذا يصبح الفرق بين « الفهم » المنطقى و « العقل » عند كولردج هو الفرق بين قوتين عقليتين متباينتين ، أولاهما استدلالية ميدانها قاصر على التجربة وتركب ما تستمد منه ، والثانية حدسية توصلنا إلى صميم الأشياء الذى يكمن وراء المظاهر وتقدم للقوة الاستدلالية المبادئ التى تقوم القوة الاستدلالية بواسطتها بعمليات التركيب . وهذا التمييز هو فى جوهره التمييز القديم الذى أقامه الأفلاطونيون بين الاستدلال والحدس . فتراه يعرف « الفهم » قائلا إنه « الملكة التى نحكم بها طبقاً للحواس » أى الملكة التى تمكننا من الوصول إلى الكليات من الجزئيات المعطاة لنا فى تجاربنا الإدراكية والتى تمكننا من استخراج النتائج من هذه الجزئيات طبقاً لقانون الذاتية وعدم التناقض . ويعرف « العقل » بأنه « قوة إدراك الحقائق التى هى فوق الحس والتى دليلها فى ذاتها » ومن هذه الحقائق قانون عدم التناقض ذاته ^(١) .

وهذا الموقف النهائى لكولردج على درجة كبيرة من الغموض ، فإذا كانت « المعانى » لا يدركها الفهم المنطقى ولا فصل إليها عن طريق الحواس والتجربة فما هو مصدر معرفتنا بها إذن ؟ وما هو كنه هذه المعانى ؟ إن كولردج يميز بينها وبين تصورات الفهم المنطقى ، ولذلك فهو نفسه يدرك مدى صعوبة تعريف هذه المعانى . إلا أنه يصفها فيقول إن ما يميز المعنى هو أن الجزئى والكلى يلتقيان فيه . فالمعنى هو الذى يجعلنا ننظر إلى عدد من الجزئيات المختلفة فنرى فيها علاقة تجمعها معا ، أو ذاتا كلية تهيمن عليها جميعاً ، هى المبدأ الذى يجعل من هذه الجزئيات جزئيات له . ويقابل « المعنى » فى العقل أو الذات « القانون » فى الموضوع كما يفهمه كولردج ^(٢) . فليس القانون فى نظره مجرد تلخيص

(١) أنظر النص الحادى عشر .

(٢) أنظر « عين على التأمل » ص ١١٩ .

لظواهر الطبيعة ، بل هو « مكوّن » لها وسابق عليها ، وهو المبدأ الذى يخلق وحدة بين هذه الظواهر . ولا يوجد هذا المبدأ فى موضوع بالذات يصل إليه الحس ، كما أننا لا نصل إليه عن طريق التجريد أو التعميم من معطيات الحس وإنما ينشأ المعنى فى العقل ويكشف القانون فى الموضوع عن طريق الحدس نتيجة لاتحاد الذات والموضوع فى عملية كشف الحقيقة . فيقول كولردج « إن أساس كل فلسفة حقة هو الإدراك التام للفرق بين تأمل العقل أى الحدس بالأشياء الذى ينشأ عند ما تتحد ذواتنا بالكل . . . وبين التفكير الذى نقوم به عند ما ننظر إلى ذواتنا باعتبارها كائنات منفصلة ونقابل بين الطبيعة والعقل فنضعها إزاءه موضع الموضوع من الذات ، موضع الشيء من الفكر ، موضع الموت من الحياة . » وهكذا يحاول كولردج أن يتعدى حدود موقف كمنط فيجعل من العقل الإنسانى النظرى أداة قادرة على الوصول إلى صميم الأشياء وعلى التفكير فى « المعانى » وفى مسائل الدين على عكس ما نادى به كمنط^(١).

ويتضح لنا الآن إلى أى حد كان موقف كولردج الفلسفى موقفاً تلفيقياً أو توفيقياً من أساسه . لقد أخذ كولردج الناحية الإيجابية فقط من فلسفة كمنط بينما رفض الناحية السلبية . أخذ منه ضرورة الفكر الإنسانى للتجربة . فبدون المقولات تصبح التجربة مستحيلة ، ورفض النتيجة المترتبة على ذلك عند كمنط ، وهى أن هذه المقولات قاصرة فقط على التجربة ، وأن الفكر عاجز عن تعدى عالم الظواهر إلى عالم الحقيقة . حقاً إن كمنط لم يشك فى وجود هذه الحقيقة التى نصل إليها فى عالم الأخلاق إلا أنه اعترف بعجزنا عن « معرفتها » ، لأن المعرفة ممكنة فقط فى صور أو مقولات لا تنطبق على هذه الحقيقة . رفض كولردج فى نهاية الأمر المنطق الكمنطى : ولكنه مع ذلك أخذ بالأساس الذى أقام عليه كمنط مذهبه فى الأخلاق ، ألا وهو تمكن الإنسان من الوصول إلى الحقيقة عن طريق الأمر المطلق الذى يجعل المرء يشعر بالمسئولية أمام كائن يتعدى الذات ، كائن

يدركه المرء عن طريق الضمير . وبينما قصر كمنط هذه الحقيقة على الإرادة يجعلها كولردج أساساً لكل تجارب الشعور بالذات ، ولا يفصل بينها وبين الفكر بل يجعلها أساساً لكل تفكير . كذلك أخذ كولردج من أفلاطون والأفلاطونيين فكرة العقل على الوصول إلى جوهر الأشياء ، وأخذ من الأفلاطونيين التمييز بين العقل والفهم المنطقي وجعل الحدس أسمى من التفكير الاستدلالي ، ومن شيلنج عن فخته المنطق الثلاثي ووحدة الوجود وربط الفلسفة بالدين . جمع كولردج هذه العناصر جميعاً ، وحاول أن يوفق بينها وبين الدين المسيحي بتعاليمه الخاصة دون أن يدرك استحالة ما كان يصبو إلى تحقيقه . لقد ظل كولردج حتى آخر أيامه يحلم بذلك العمل الفلسفي الأكبر الذي كان سيدون فيه مذهبه ، وأخيراً مات دون أن يتحقق حلمه ولم يترك لنا إلا كتابات متناثرة لا يسهل التوفيق بين ما فيها من آراء وأفكار فلسفية . أما تلميذه ومريده « جرين » فقد قضى حوالي الثلاثين عاماً في دراسة متصلة لآراء أستاذه ، ثم مات ولم يترك سوى مخطوط من جزئين يدور حول جزء ضئيل من فلسفة كولردج . وأغلب الظن أنهما لم يتمكنوا من تنفيذ المشروع لأن المشروع ذاته بعيد المنال والحلم نفسه سيظل حلماً يستحيل تحقيقه .

٢ - الدين

لن نكون بعيدين عن الصواب إن وصفنا فلسفة كولردج عامة بأنها فلسفة دين . فهو يعرف فلسفته قائلاً إنها معرفة الله التي تؤدي إليها المعارف الأخرى ، ويعتبر الدين أسمى ضروب النشاط الذي تقوم به الروح الإنسانية ، ذلك لأن الدين « يوجد في أغراضه وآثاره النواحي الفكرية والعملية من وجودنا ، ففعال الدين بما فيها أحداثه ووقائعه هي موضوع التأمل الفلسفي . » ويتخذ كولردج من التمييز بين الفهم والعقل أساساً لموقفه الديني كما جعله

أساساً في المنطق والميتافيزيقا . فالعقل هو العضو الذى له نفس العلاقة بالنسبة للموضوعات الروحية ولما هو كلى أبدي ضرورى التى هى للعين بالنسبة للظواهر المادية العرضية . وهو عضو اللامحسوس ، أو القوة التى تمكننا من إدراك ما فوق الحس ، بينما الفهم هو الملكة التى بواسطتها نعم الظواهر المدركة وننظمها حسب قوانين معينة . كذلك يعتقد كولردج أن العقل والموضوعات الخاصة به شيء واحد ، فالله والروح والحقيقة الأبدية وما إليها هى موضوعات العقل ومع ذلك فهى جميعها ذاتها العقل ونحن نسمى الله العقل الأسمى^(١) وهذا فى الواقع هو الموقف الأفلاطونى الذى يرى فى العالم تغييراً عن « المعانى المقدسة » ، ويعتبر العقل انعكاس هذه المعانى فى أذهاننا والدين تأمل هذه المعانى .

و يقسم كولردج العقل إلى قسمين حسب طريقة تطبيقنا له ، والموضوع الذى نطبقه عليه^(٢) . فع أن العقل هو القوة التى تمكننا من الوصول إلى ما هو كلى ضرورى إلا أن هذه الضرورة قد تكون شرطية وقد تكون مطلقة ، شرطية حين نطبق إحدى حقائق العقل على وقائع التجربة أو على قواعد الفهم ومبادئه ، ومطلقة حين يكون موضوع العقل هو ذاته . وحينما نعتبر العقل أساساً للمبادئ الصورية يكون العقل « نظرياً » ، أما حينما نعتبره مصدراً للمعانى أى للحقيقة والوجود الفعلى يكون العقل « عملياً » . وحقائق العقل العملى تسمو بطبيعتها على التفكير المنطقى ، ولا يؤثر فى صدقها عدم مطابقتها لنتائج الفكر الاستدلالى ، لأن الفكر الاستدلالى لا يؤكد إلا الوجود المنطقى ، بينما يؤدى بنا العقل إلى الوجود الحقيقى . ويشرح كولردج موقفه فى عبارات هامة فى كتابه « عون على التأمل » ستقتبسها على الرغم من طولها لأهميتها ، فيقول « إن وظيفة العقل النظرى . بل غريزته إذا جاز هذا التعبير ، أن يحقق الوحدة بين جميع

(١) أنظر النص العاشر .

(٢) أنظر النص الهادى عشر .

معارفنا وتصوراتنا . وعلى هذه الوظيفة يعتمد كل مذهب ، وبدونها لن يمكننا التفكير بطريقة مترابطة سواء في الطبيعة أم في عقولنا . ولكن هذا غير ممكن إلا بافتراض كائن « واحد » هو أساس الكون وعلته ، كائن يظل كما هو لا يؤثر فيه الزمان ولا يعثره التغير وسط التغيرات والتتابع الزمني . وهذا الواحد يتحتم أن نتأمله باعتباره كائناً أبدياً ثابتاً . « كذلك نجد « أن المعنى الذى يقوم على أساسه الدين ويفرضه الضمير وتتطلبه الأخلاق يحتوى نفس الحقائق أو على الأقل يحتوى حقائق لا يمكن التعبير عنها في صيغة مختلفة . إلا أن هذا المعنى كما ينشأ في عقلنا له صفات إضافية لا نكونها عن طريق التجريد والنفي ، صفات مثل القداسة والعناية والمحبة والعدالة والرحمة . كذلك من صفاته أنه الواحد الأعظم الخالق والسيد والقاضى ، له شخصيته التى تميزه ، وله وجود مستقل يعلو على العالم . وهكذا نرفع إلى مستوى معنى الله الحى الذى هو الموضوع الأعظم لإيماننا وخوفنا وتقديسنا ، افترضنا بأن هناك واحداً هو أساس العالم ومبدؤه (ذلك الافتراض الذى هو ضرورى وإن كانت ضرورته منطقية وشرطية فقط) . ذلك لأن الدين والأخلاق تجبرنا حقاً على اعتبار الله أبدياً ثابتاً . ولكن إذا استنتج أحد عن طريق الاستدلال استحالة الخلق من فكرة أبدية الكائن الأعظم ، أو إذا استنتج ، كما فعل أرسطو ، أن الخلق معاصر لله ، أو أحل محل الخلق نظرية الفيض ، كما يفعل الأفلاطونيون المتأخرون ، فجعل الكون ينساب من الله كما تنتشر أشعة الشمس من الكرة الشمسية ، أو إذا استنبط أحد من فكرة الثبات المقدس أن الصلاة والدعوات لا بد وأنها جميعاً خرافة لا جدوى منها — إذا حدث كل ذلك فإنه لا يجدر بنا أن نخبر هذه النتائج مهما كانت واضحة ومهما كانت ضرورية منطقياً . إذ يتحتم على كل هذه النتائج أن تكون خاطئة . ذلك لأنه لو كانت صادقة لفقد « المعنى » أساسه الوحيد من الحقيقة . فلم يعد ذلك المعنى الذى قصد المؤمن أن يجعله نقطة بدايته التى هى وحدها نقطة بداية الدين والإخلاق . . . لذلك لا يجوزن المؤمن من

الاعتراضات النظرية البحتة ، مهما كان يبدو فيها من صدق نظرى ، طالما هو مقتنع بأن « نتيجة » هذه الاعتراضات تنفر منها أوامر الضمير ، ولا يمكن التوفيق بينها ومطالب الأخلاق » (عون على التأمل - ص ١٠٩ - ١١١) .

من هذه العبارات يبدو أن كولردج يفصل فصلاً تاماً بين الدين والفلسفة ، بين الإيمان والفهم المنطقى . فالدين والأخلاق ميدانها العقل وليس الفهم ، فالعقل يكتشف القوانين والمبادئ الضرورية لحياتنا الروحية لأن العقل يتضمن الضمير أو الحس الخلقى أو العقل العملى الذى هو يظهر لنا الحقائق الروحية . والعقل العملى ملكة لا علاقة لها بالحس ومرتبطة بالإرادة ، ولذلك كانت المبادئ والقوانين التى يكتشفها العقل مستقلة عن الحواس والفهم - هذه المبادئ هى الله وحرية الإرادة وسلطان الضمير وضرورة التوفيق بين الإرادة وبين حدس العقل وخلود الروح ووجود الخطيئة الأولى . ويبدو تأثير كمنط واضحاً فى « بعض » هذه المبادئ فى نظر كمنط أن « الحرية ^(١) والخلود والله أمور يؤدى إليها العقل العملى وإن عجز العقل النظرى عن البرهنة عليها . هى مسلمات العقل العملى وهى عقائد ، لا عقائد شخصية ذاتية ، بل موضوعية كلية لأن العقل نفسه هو الذى يفرضها . فهى عقائد مشروعة . وإن التسليم بها لإقرار بتقدم العقل العملى على العقل النظرى . غير أن هذا التقدم لا يعنى العلم بوساطة العقل العملى بما لا يستطيع العقل النظرى العلم به ، بل يعنى فقط أننا نثبت باسم العمل ما يقتضيه العمل ، فنؤمن به إيماناً خلقياً أو عملياً قائماً على حاجة للعقل العملى هى من ثمة حاجة كلية . ولا بأس فى ذلك ، بل على العكس إن هذا الإيمان موافق لنا كل الموافقة : فلو كان لنا بالله وبالخلود علم نظرى كامل ، لأصبح من المستحيل استحالة أدبية ألا يضغظ هذا العلم على إرادتنا ويجبرها ، ولكانت خليقتنا آلية فكنا أشبه بالدمى يحركها الخوف أو الشهوة ، فى حين أن الإيمان يدع مجالاً

(١) انظر « تاريخ الفلسفة الحديثة » ليوسف كرم . ص ٢٤٥ - ٢٤٦ .

لحرية الإرادة وللفضل في الفضيلة » .

ومع ذلك فلا يقف كولردج في الحقيقة عند حدود كمنط ، لأنه يذيل الفصل الذى اقتبسنا منه هذه العبارات السابقة بالتساؤل عن الدور الذى يقوم به العقل النظرى أو الفهم في الدين فيقول « هل أنا إذن أستبعد العقل النظرى كلية من الدين ؟ لا فإن وظيفة العقل النظرى وحقه المشروع أن يحدد الصدق السلبى لما يطلب منا الإيمان به . أى أنه يتحتم على العقيدة ألا تناقض أى مبدأ كلى لأنها في هذه الحال ستكون متناقضة مع نفسها . وماذا عن الفلسفة ؟ هل أنا أيضاً أستبعدها ؟ لا . فالفلسفة قد تخدم الدين بل إنها خدمته ومهدت له الطريق عن طريق إقناع العقل بأنه من الممكن التفكير في العقائد » إلا أنه إذا كان للفلسفة أن تفكر في موضوع الدين على الإطلاق فإنه يجب عليها أن تفكر فيه في الحدود التى ينص عليها كولردج . وهكذا يصبح للفلسفة دور ثانوى بحث في مسائل الدين ، دور قاصر على الدفاع عن عقائد الدين وعلى شرحها وتبريرها . لقد بين كمنط أنه ليس من الممكن البرهنة بالعقل على مسائل الدين ، فقد يجوز للإيمان أن يقبلها ولكنه يستحيل على العقل أن يفعل ذلك . وليس لدى كولردج أى شك في ضرورة الإيمان ، بل إنه كما رأينا يخلع أهمية قصوى على الدور الذى يؤديه الإيمان ، ويعتقد أنه على الرغم من أن أحكام الفهم المنطقى قد تناقض قضايا الإيمان فإن موضوع الإيمان لا يقلل من حقيقته أو صدقه كونه ينفى ما نصل إليه عن طريق الحواس والفهم . بل إن فكرة الكائن الأعظم ذاتها ليست بطبيعتها من الأفكار التى يمكن الوصول إليها عن طريق الحواس والفهم ، وإنما يلزمنا لكى نؤمن بها أن ندرك أنها الأساس المشترك الذى تفترضه شتى معارفنا ، إذ نفترض أن معارفنا جميعاً تنطوى تحت حقيقة عظمى هى أساس العلوم جميعاً ولو أنها ليست موضوع دراسة في أى علم من العلوم . لذلك لا يقبل كولردج أباً من البراهين الذى حاول الغير أن يثبتوا بها وجود الله ، سواء أكان ذلك على أساس الحواس مباشرة أم على أساس استدلالات مردها

الحواس . فالله موضوع إيمان أولاً . وعلى الرغم من أن كولدرج متأثر بكنظ في الأهمية التي يخلعها على الأخلاق والضمير في عملية الربط بين المتناهي واللامتناهي ، وفي توكيده لأهمية صوت الضمير ، وفي اعتقاده بأن في الإحساس بالإلزام الخلقى أو « الولاء » كما يسميه الذى يميز الضمير والذى يراه لازماً للطبيعة البشرية ما يدل على حاجة الإنسان إلى الله ، على الرغم من كل ذلك نجد أن مفهوم الله عنده ليس مفهوماً فلسفياً بقدر ما هو مفهوم دينى . فلم يقنع كولدرج بتصوّر كنظ لله ، كما لم يقنع بالحب العقلى لله الذى وجده عند سبينوزا من قبل ، ولا بالرؤية العقلية لله التى وصل إليها شيلنج ، وذلك لأنه لم يجد فى أى منها ما يشبع عواطفه الدينية . فقد كان كولدرج ينزع بطبعه الشعرى وبمسيحيته إلى إنشاء علاقة مباشرة بالله ، أو اتصال مباشر به عن طريق الصلاة . وكان يؤمن بضرورة الصلاة للإرادة البشرية الضعيفة ، وكنداء يرفعه العبد إلى الرب ، وكان يؤمن أيضاً إيماناً حاراً بأن الله يستجيب إلى دعائه . لذلك يجب أن يكون الله فى نظره أكثر من مجرد كائن مطلق لا شخصى . ويجب أن يكون فى مقدوره أن يسمو على قانون العلية الطبيعى . آمن كولدرج بذلك كما آمن بأن الخطيئة حقيقة واقعة ، وبالإخلاص وغير ذلك من تعاليم المسيحية .

ومع كل ذلك تراه يحاول أن يدعم إيمانه هذا بالفكر النظرى ، الشيء الذى بين كنظ استحالة من قبل . ولقد أدى به ذلك إلى السفسطة وإلى الحلول اللفظية فى بعض الأحيان . يقول كولدرج « إن المسيحية إذا فهمناها الفهم السليم هى ذاتها الفلسفة فى أسمى صورها ، وإن التعاليم المسيحية الجوهرية لا تحتاج لإثبات صحتها إلى الرجوع إلى الدلائل التاريخية ، وإنما هى فى ذاتها حقائق ضرورية أبدية يدركها العقل ، حقائق يدركها الإنسان وحده دائماً وفى أى مكان بالرجوع إلى النور الطبيعى الذى فى روحه ، وبدون أى معونة من الوثائق أو التقاليد أو العرف » . وهذا كلام حميل إذا كان المقصود منه هو جعل الدين موضوع إيمان فحسب . ولقد أدى كولدرج خدمة جليلة لقضية الدين فى القرن التاسع عشر بإنجلترا حين هاجم الذين حاولوا القضاء على تعاليم الدين بالمنطق والفهم ، وحين هاجم الذين جعلوا الدين متوقفاً على أدلة خارجية

بدلاً من إقامته على أساس تجربة الإنسان الروحية : إلا أن كولدرج يحاول أن يدعم المدين بالفلسفة أحياناً ، وليس من المفهوم جلوى هذه المحاولة إذا كان الدين في جوهره موضوعاً لا علاقة له بالفهم والاستدلال . فتراه مثلاً — كما يعرض لنا تلميذه جرين في كتابه « الفلسفة الروحية » — يحاول أن يستنبط فكرة الثالوث المسيحي من حدود تجربة الوعى أو الشعور بالذات . فيقول : كما أنه في تجاربنا الشعورية لا بد لنا من التمييز بين الأنا كذات مفكرة وموضوع للتأمل كذلك في الأنا الإلهي يجب التمييز بين الله الذات أو الإرادة العليا وبين الله الموضوع . فالله الذات يتأمل نفسه كموضوع مطلق أو وجود مطلق تخلقه ذاته في شخصه . وهكذا نصل إلى أن معنى الله الأب يتضمن معنى الله الإبن . كذلك يدرك العقل في عمية الشعور الوحدة الجوهرية للعقل والعلاقة بين الأنا واللأنا أو الذات والموضوع . وهكذا نصل إلى أن وراء معنى الأب والإبن يوجد معنى الشخص الثالث الذى يوحد بينهما أى الروح القدس !

كذلك يحاول كولدرج أن يبرهن على شخصية الله فيضطره ذلك إلى استخدام لفظة الشخصية استخداماً غريباً . فيقول إن الناس درجوا على اعتبار الشخصية حدوداً للكائن . ويبين مدى خطأ هذا الاعتقاد السائد قائلاً إن الحدود ليست هى جوهر الشخصية وإلا لكان أقوى الناس شخصية أو أحكمهم هم أكثرهم حدوداً وأضيقهم أفقاً ولقلنا إنه كلما زادت حدود الفرد ، أى كلما تضاءلت إرادته . زادت شخصيته أو شخصه فيصبح المعتوه . الذى اصطلاح الجميع على خلوه من الشخصية . هو أكبر الشخصيات جميعاً . إن الشخصية في الحقيقة تزاد كلما بسموها على الحدود التى تميز الناقص المحدود عن الكامل اللامتناهى . والى تميز الإرادة الإنسانية القاصرة عن إرادة الله العليا . وحينما يتضح هذا المفهوم للشخصية في أذهاننا . وندرك أن الحدود ليست هى جوهر الشخصية ، لا نجد غرابة في القول بأن الله له شخصية . ولقد أدرك كولدرج على الرغم من هذا التحليل أن الشخصية في الحقيقة لا توجد إلا في صراع مع الغير ، فلا بد

من وجود الغير حتى يتحقق وجود الشخص . لذلك يبين كولدرج أنه بالنسبة للشخصية المحدودة أو للإنسان يكون للغير وجود حقيقى خارجى ، أما بالنسبة للمطلق فليس للغير بالطبع وجود خارجى ، وإنما يكون الغير فى هذه الحالة عبارة عن تفرقة يقوم بها المطلق ذاته فى نفسه . وواضح أن حل كولدرج هذا مجرد حل لفظى .

وليس الله عند كولدرج إرادة مطلقة ذات وجود شخصى فحسب ، وإنما هو يستمع إلى صلاة الإنسان ويوجب دعاءه . وهذا قول يصعب التوفيق بينه وبين موقف كولدرج الفلسفى الذى يقوم على الاعتقاد بأن العالم سواء العالم الطبيعى أم الخلقى يتبع قوانين معينة لا يحيد عنها ، قوانين دعائها العقل الأعظم الذى هو الله . إلا أن كولدرج فى هذه الحال يقصر قبول هذه الفكرة على الإيمان ، فيقول إن قبول فكرة استجابة الله لصلاة الإنسان متوقف على إيمان الفرد الخاص ، والإيمان سابق للفكر وهو « أهم دليل على صدق الدين » . وعن طريق الإيمان لا نستطيع أن نتصور عماد الوجود بأسره وعلته التى تخلق ذاتها بذاتها إلا على أنهما الإرادة والخير . ولكنه يحاول أن يفسر الخطيئة الأولى والشر تفسيراً عقلياً ، فيرفض توارث الخطيئة الأولى باعتبارها فكرة سخيفة ، ويستنتج فكرة الخطيئة الأولى من فكرة الإرادة ذاتها . لقد أعطى الإنسان إرادة حرة وقدرة على إخضاع هذه الإرادة ليس للقانون الخاص بها فقط وإنما لما هو غير هذا القانون . وإخضاع الإرادة لما يتنافى مع القانون الخاص بها هو ما يطلق عليه اسم الخطيئة الأولى أو الخطيئة الأصلية ، أى الشر الذى لا ينبع من شخص آدم ذاته ، وإنما من كل إنسان . ففياً يتعلق بالخطيئة الأولى ليس آدم وحده ممثل البشر جميعاً ، وإنما يمثلهم جميعاً كل إنسان . ويدرك كولدرج أن مشكلة الشر بحاجة إلى تفسير . فوجود الشر فى عالم يحكمه الله ، أو إرادة عليا خيرة ، كما يتصوره كولدرج يعنى إمكان وجود ما هو غير الله ، أو ما هو ناقص مثناه

منفصل عن الله . ويقوم كولردج لأجل تفسير أصل الشر بمحاولة على قدر كبير من الغموض والتعقيد ، فيقول إن نظرية « المعاني المقدسة » لا تدل على مجرد معرفة أو إدراك منفصلاً عن الشيء المعروف أو المدرك ، وإنما هي نوع من المعرفة التي هي في الوقت عينه علة الوجود الحقيقي للمعروف ، ولهذا فهي تتضمن الكلي والجزئي معاً ، ما هو موجود بالقوة وما هو موجود بالفعل ، في كل لا يمكن تقسيمه بحيث إنه لا يوجد لأي من هذين العنصرين أي وجود حقيقي منفصلاً عن العنصر الآخر . ولهذا إذا تصورنا شيئاً له إمكانية توكيد الجزئي منفصلاً عن الكلي فإن هذا الشيء تكون لديه القدرة على أن يسلب حقيقته أو وجوده بنفسه . وإذا تصورنا أن الجزئي هو إرادة فإنه لا بد أن تكون لديه مثل هذه القدرة أو الإمكانية — إمكانية فصل الجزئي عن الكلي وتوكيده بمفرده . وطالما كانت هذه الإمكانية قائمة ، أي طالما كانت هذه الرغبة (رغبة فصل الجزئي عن الكلي) أو الإرادة موجودة بالقوة لا بالفعل فليس ثمة تناقض بينها وبين حقيقة الله . أما إذا وجدت الإرادة التي تحاول تحويل هذه الرغبة من الوجود بالقوة إلى الوجود بالفعل فإن هذه الإرادة تؤكد ذاتها الفردية المنفصلة عن ذات الله ، أي أنها تريد ألا تكون أو أن تكون ذات وجود غير حقيقي ، لأنه لا وجود خارج الله من ناحية ، أو لا وجود لأحد العنصرين منفصلاً عن الآخر . فهذه الإرادة تريد أن تخرج بالجزئي وحده من عالم القوة إلى عالم الفعل ، وهي بذلك تريد أن تؤكد وجودها . إذن فالإرادة الفردية في هذه الحال تريد أن تكون وألا تكون في الوقت عينه ، أو في رغبتها في الخروج إلى عالم الفعل والوجود هي تفقد صفة الوجود الحقيقي ، وهذا تناقض ، وتناقض الذات تناقضاً جوهرياً مع نفسها هو جوهر الشر . وهكذا يفسر كولردج منشأ الشر دون أن يجعل الله مسئولاً عنه معتمداً في نهاية الأمر على افتراضه أن الوجود منطقي بحت ، وأن التناقض هو الشر ، ومستخدماً خلال محاولته الاصطلاحين « الوجود بالقوة » و « الوجود بالفعل » على نحو غريب . فالوجود بالقوة يصبح

الوجود الحقيقى ، أى الوجود بالفعل ، ويصبح الوجود بالفعل فقداً للوجود الحقيقى .

وهكذا يحاول كولردج أن يفلسف الديانة المسيحية كلما استطاع إلى ذلك سبيلاً ، غير أنه فى كثير من الأحيان يضطر إلى هجرة الفلسفة فى نهاية الأمر فى سبيل الدين وفى سبيل تلك الأمور التى يصفها مراراً بأنها أسرار بحتة .

٣ - الأخلاق

وكما يوفق كولردج فى الدين بين موقف الأفلاطونيين وكنط من جهة والمسيحية من جهة أخرى نجده يوفق فى ميدان الأخلاق بين كنط وبين المدرسة التجريبية الإنجليزية وبين المسيحية .

ولا يمكننا الوصول إلى أى نظرية صادقة فى الأخلاق فى رأى كولردج عن طريق التعميم من التجارب الحسية . لأن مثل هذا التعميم لن يتحقق فيه صفتا الضرورة والكلية ، وبالتالي لن يصل إلى مستوى العلم . أما علم الأخلاق الحق فهو لا بد أن يقوم على استدلالات من « معنى » الإرادة ذاته الذى يدركه العقل العملى (١) . والذى يقصده بالعلم « سلسلة من الحقائق إما يقينية يقيناً مطلقاً أو صادقة بالضرورة بالنسبة للعقل الإنسانى حسب قوانين العقل ذاته وطبيعة تركيبه . فليس مصدر تصديقنا أو إيماننا بهذه الحقائق فى أى من هاتين الحالتين التجربة الخارجية أى ما نصل إليه عن طريق الحواس . » غير أن كولردج لم يترك لنا فى كتاباته . المنشور منها وغير المنشور . الخطوط الرئيسية لهذا العلم حتى يمكننا أن نعيد بناء مذهبه الأخلاقى ولذلك سنكتفى بعرض بعض الأفكار الرئيسية التى وردت فيها .

يقوم علم الأخلاق إذن على معنى الإرادة . إلا أنه من الصعب التدليل

على « معنى » الإرادة مباشرة بواسطة المنطق والفهم المنطقي شأنه في ذلك شأن بقية « المعاني »^(١) ، ويكتفى كولردج بمحاولة توضيح العلاقة بين الإرادة والدوافع ، فيقول إن الإرادة ليست ببساطة قوة الاستجابة إلى دوافع تؤثر فينا من الخارج سواء كانت هذه الاستجابة حرة أم حتمية . ويعرف الدافع فيقول إنه ليس شيئاً وإنما هو فكرة شيء . وبما أنه ليست كل فكرة دافعاً لذا يجب أن نعرف الدافع بأنه الفكرة المحددة . ولكنه يتساءل « ما هي الفكرة ؟ أمى شيء مفرد ؟ وما هي حدودها وما الفواصل بينها وبين غيرها ؟ أين تبدأ وأين تنهى ؟ إنه لأسهل علينا أن نوجه هذه الأسئلة فيما يخص موجة من أمواج المحيط أو قطرة من قطرات الماء التي نتصور أن المحيط يتكون منها . وكما أننا حين نستخدم لفظة الموجة لا نقصد إلا حركة خاصة للبحر كذلك لا نقصد بلفظة فكرة سوى العقل كله مفكراً في اتجاه معين . وهكذا نستنتج أن الدافع ليس إلا فعل الكائن العاقل وهو يحدد ذاته . ويتضح لنا أن لفظة الدافع التي يتخذ منها أتباع المذهب الحتمى شعاراً لهم هي ذاتها تقرير وتعريف للإرادة الحرة أى لقدرة الكائن العاقل على تحديد فعاله . »

وليست الإرادة مصدر فعال منفصلة منعزلة . وإنما هي « ملكة دائمة أو عادة أو مزاج ثابت ينزع نحو موضوعات معينة . » وليس صحيحاً أن الإرادة مصدرها الدوافع وأن الدوافع هي التي تتحكم في الإنسان ، وإنما الصحيح هو أن الإنسان ذاته يصنع الدوافع . وهذه الدوافع في الواقع عديدة متباينة ومتغيرة دائماً حتى إنه ليصعب غالباً أن نحدد الدافع الذي دفع الفرد إلى هذا الفعل أو ذاك . ولكن لحسن الحظ ليس هذا التحديد بالشيء البالغ الأهمية . وعلى الرغم من إدراك كولردج أن الدوافع عبارة عن أفكار لأشياء تجتذبنا لاتفاقها ومزاجنا الثابت أو إرادتنا الدائمة ، فإنه لا ينكر أهمية الدور الذي تلعبه الظروف الخارجية : فلا يستطيع أى رجل مفكر أن يقول إن إرادته وحدها هي التي

تحدد طبيعته كنية وجميع فعاله ، وإنما يجب علينا أن نعزو شيئاً إلى الظروف الخارجية ولو أن هذه الظروف لا تنفي عمل الإرادة طول الوقت .

وبين كولردج العلاقة بين الخير واللذة . فيفند الرأي التجريبي الشائع في عصره الذى يقول بأن الخير هو اللذة . فكون الناس عامة يرغبون فى اللذة ليس معناه أن الخير هو اللذة . إذ يجب ألا نخلط بين ما يرغبه الناس بالفعل الذى هو اللذة وبين ما يجب أن يرغبوه وهو الخير . كذلك يجب أن نميز بين أنواع اللذة المختلفة التى تنجم عن طبيعة النشاط الذى يقوم به الإنسان . فهناك حالة السعادة التى تعتمد على الظروف الخارجية المواتية ، وهناك السعادة الروحية التى لا تعتمد على هذه الظروف بقدر ما تعتمد على مجهودنا الباطنى . بل يجب أن نميز بين نوعين من السعادة الروحية : نوع روحى صرف مصدره طبيعتنا الخلقية ، ونوع أكثر عقلية يعتمد على نشاط الطاقات العقلية وفق قوانين الفكر وصوره الجوهرية . وهكذا يجدر بنا أن نميز بين هذه اللذة الروحية بنوعها الخلقى والعقلى وبين اللذة الحسية التى تتوقف على الانسجام بين المؤثرات الخارجية وحياتنا الحسية . وحتى لو قصرنا حديثنا على اللذة الحسية ووسعنا مفهوم اللذة فيها بحيث نجعله يتعدى الكم الحاضر إلى المستقبل ويشمل مسببات اللذة أيضاً فإننا حينئذ سنفترض تدخل الدوافع ، وليس مصدر الدوافع الحياة الحسية والمؤثرات الخارجية فقط وإنما فكرة الإرادة نفسها كما شرحنا آنفاً . وهكذا لا يرفض كولردج اللذة وإنما يربتها حسب قيمتها ونوعها . فاللذة الخيرة مطلقاً هى اللذة الروحية البحتة التى تنتج عن طبيعتنا الخلقية بأسرها . وتليها اللذة العقلية أو الفكرية حينما يعمل العقل فى خدمة الروح . وبعد ذلك تأتى اللذة الحسية على شرط ألا تسعى هذه اللذة الحسية إلى إهدار كرامة الروح . ويتنقد كولردج كנט وفخته لأنهما لم يميزا بين اللذة الفكرية واللذة الحسية ولأنهما هاجما اللذة كلية .

ولا يعارض كولردج مذهب الأخلاق عند كנט وعند المدرسة التجريبية فى مسألة اللذة فحسب وإنما يختلف مع كנט ومع المدرسة التجريبية أيضاً فيما

يتعلق بقيمة نتائج الفعل في الأخلاق . يعارض كولردج الموقف التجريبي التقليدي بانجلترا الذى يقول بأن النتائج العامة التى تترتب على الفعل هى أهم وأفضل معيار لما فيه من خير وشر . ويحاول أن يفند هذه النظرية قائلاً إنها بينما ترمى إلى الوصول إلى معيار موضوعى يسمو على الأفكار الفردية الخاصة تعتمد فى الحقيقة على ما هو فردى خاص فى الإنسان ، أى على ما يكتسبه من قوى من الظروف العارضة كالتربية والموهبة الفردية بدلا من « ذلك الجزء من الطبيعة البشرية الذى يتفق فيه ويجب أن يتفق فيه جميع البشر ، إلا وهو الضمير والدوق العام common sense » . كذلك ترمى هذه النظرية إلى إعطائنا معياراً للأخلاق ولكنها فى الواقع تتخاطب بين الأخلاق والقانون ، وتحول الانتباه عن الإرادة وعن الدوافع والمشاعر الباطنة التى يتألف منها جوهر الأخلاق إلى الفعل الخارجى هذا فضلا عن أن القول بأن معيار النتائج العامة المترتبة على الفعل هو المعيار الذى ستطبقه العدالة الإلهية يوم الحساب من شأنه أن ينفر الناس من حجة يجب أن تكون هى أقوى الحجج تأثيراً فى النفس لإثبات العالم الآخر . وإلنه لمن الهراء أن نعلن أن معيار الدوافع الباطنة لن يشجع الناس على فعل الخير ، إذ كيف يصبح الرجل أسوأ عملاً حين تكون دوافعه فاضلة ؟ حقاً لا مناص من أن يحكم الإنسان بالأعمال لأن الإنسان لا يعرف ما فى قلب أخيه الإنسان . بل قليل من البشر من يعرف قلبه هو جيد المعرفة . ولكن بما أن الأعمال الطيبة قد توجد بدون المبادئ الفاضلة التى تنقذ أرواحنا لذلك لا يمكن اعتبارها وحدها معيار الخير والفضيلة . أما المبادئ الفاضلة فإنها على العكس لم توجد ولن توجد بدون الأعمال الطيبة . فالحب لا يوجد دون أن يسعى إلى فعل الخير كلما وجد إلى ذلك سبيلاً ، الخير الذى يشمل الأفكار والكلمات الطيبة . نعم إن ما يستطيع الإنسان أن يراه ويحكم به هو النتيجة الخارجية وحدها . أما الله فهو يرى الدافع الباطنى ويحكم به وحده . ولن ينقذ موقف التجويين أن يقولوا إن النتائج العامة المترتبة على الفعل هى معيار الفعل لا الفاعل ، وذلك لأن التفرقة بين الفعل

والفاعل في هذا المجال تفرقة منطقية بحتة . فالذى يحدد شخصية الفاعل هو نظرتة إلى الفعل . « فالمذهب الأخلاقى الصادق الوحيد الذى يتلاءم والطبيعة البشرية هو إذن ذلك المذهب الذى يوحد بين الغاية والدافع » .

وهكذا بينما يهاجم كولردج المذهب التجريبي الذى يجعل من نتائج الفعل المعيار الوحيد للخير تراه لا يتجاهل أهمية هذه النتائج ، بل إنه يهاجم ذلك الرأى الذى يفصل الخير عن شتى ضروب النتائج كلية ، فيسميه « الرباء الرواقى » . ويقول « إننى أعلم أنه لكى نصل إلى معنى الفضيلة بتحم علينا أن نفترض فكرة الإرادة الخيرة الخالصة ، أو احترام القانون باعتباره كاملاً فى ذاته . لكن كمال القانون يفترض حسن النتائج . ولا أقصد بالنتائج هنا النتائج الانسانية ... لأنه إذا كان القانون عقيماً من جميع النتائج فإنه لن يصبح سوى مجموعة من ألفاظ . وطاعة القانون لذاته بأى معنى آخر غير هذا الذى عرضناه هنا إنما هي مجرد مغالطة . » ويجدر بنا أن نذكر أن النتائج التى يقصدها كولردج هنا تشمل اعتبارات الحياة الأخرى أيضاً . وهكذا يقف كولردج إزاء مشكلة نتائج الفعل موقفاً وسطاً بين التجريبيين من ناحية وبين كنط من ناحية أخرى .

والمسألة الأخرى التى يخالف فيها كولردج آراء كنط فى الأخلاق هي الدور الذى تلعبه المشاركة الوجدانية فى الحياة الخيرة . وفى توكيده لأهمية المشاركة الوجدانية فى الحياة الخلقية إنما يتبع كولردج المدرسة التقليدية الإنجليزية التى أفاضت فى الحديث عن المشاركة الوجدانية سواء فى الأخلاق أو فى الإبداع الفنى فى القرن الثامن عشر . وحتى فى بداية حياته الفلسفية نجده يقول إن « القلب الطيب » يختلف عن « الاستقامة » . ويفضل ما يسميه « حكمة الحب » على « حب الحكمة » . حقاً إن كولردج لا يجعل العواطف والعناصر المزاجية والانفعالية المبدأ الأساسى للحياة الخيرة ، لأنه يجد الحياة الخيرة ، كما يجدها كنط ، فى الإرادة الخيرة أساساً . إلا أنه يعارض كنط حين يجحد عن تعاليم

المسيحية . فهو لا يوافق على فصل الإرادة فصلاً تاماً عن النتائج المترتبة على الفعل كما رأينا ، ولا يوافق أيضاً حين يفصلها عن العواطف كلية ويقول إن الحب مسألة تتعلق بالإحساس ولا علاقة لها بالإرادة . فإرد عليه كولردج قائلاً : « إن الحب بشئ ضروريه ، حتى الحب الفجائي ، لا يزال فعلاً إرادياً » ولكنه يعرف أنه عاجز عن تفسير ارتباط الحب بالإرادة . ولا يقصد كولردج بالحب الشهوة أو ما تولده العادة من روابط شخصية . بل إن تصور كولردج للحب يؤدي به إلى ميدان الدين فيتلاشى الحد الفاصل بين الأخلاق والدين فالحب كما يقول في نهاية الأمر « أحد الأسرار الإنسانية الكبرى » يقوم على سر أكبر منه ، ألا وهو اتحاد البشر جميعاً بعضهم ببعض الآخر عن طريق اتحادهم جميعاً بالله . ولا يعني مبدأ الحب هذا فقداناً للفردية بل اتساعاً لافقها . ففي الحب يجد الفرد نفسه وعن طريق الحب يوسع الفرد من مجال هذه النفس بحيث يجعلها تشمل الكل ، أي تشمل الإنسانية في الله وتشمل الله في الإنسانية . وهكذا تأخذ مناقشة الأخلاق بكولردج إلى ميدان الدين والتصوف .

٤ - السياسة

كان من الطبيعي أن يهتم كولردج بالسياسة في عصر الثورة الفرنسية . ولقد كان في بداية الأمر من المتحمسين للمبادئ « الديمقراطية » . تلك المبادئ التي كان ينوي أن يطبقها مع أصدقائه في مدينتهم الفاضلة « البانتيستقراطية » . إلا أن تطور الأحداث في فرنسا ونشوب الحرب بينها وبين إنجلترا كانا من العوامل التي ساعدت على تغير موقفه السياسي ، ولو أن اهتمامه بالسياسة ذاتها لم ينقطع طوال حياته . وفيما يلي سنعرض عرضاً سريعاً لبعض أفكاره الرئيسية في السياسة لا سيما فيما يتعلق بموضوع مصدر الحكومة وبالغاية الأساسية للدولة .

يهاجم كولردج نظرية هوبز في أصل الحكومة وهي النظرية التي تعزو الحكومة إلى « الخوف أو إلى سلطان القوة تعضده التقاليد » ، فيعتبرها وليدة مذهب فلسفي يعتبر العقل الإنساني مجموعة من الاحساسات السلبية . ويقول « إن التاريخ يقول لنا : كما أننا نتعلم من تجاربنا الشخصية ونحس في قرارة أنفسنا . بأن الخوف في ذاته لا يولد حتى في الفرد الواحد أثراً منظماً متصلاً ، وبأن الخوف الذي يؤثر في العقل بطريقة منظمة يفترض دائماً وجود الإحساس بالواجب كسبب له . » ليس الخوف إذن وإنما هو روح القانون التي تدفع الناس إلى تكوين نظام اجتماعي . وهكذا يعتقد كولردج أن مصدر الدولة خلق في أساسه . ويعتبر نظرية العقد الاجتماعي المنفصلة عن الأخلاق والتي يقول بها هوبز نظرية خاطئة وخطيرة ، ويتساءل : ما الذي يخلع على العقد سلطاناً خلقياً ؟ إن الشعور بالواجب الذي يجبرنا على مراعاة هذا العقد لا بد وأن يكون موجوداً من قبل كقوة تدفعنا إلى إيجاد هذا العقد . « العقد الاجتماعي إذن عند كولردج يساوي « الشعور بالواجب وهو ينشط في اتجاه معين : أي أثناء تحديده لعلاقاتنا الخلقية بوصفنا أعضاء في دولة . » ويصفه بأنه عقد يتجدد دائماً ويعبر عن الواجبات المتبادلة بين السيد والرعية .

ويتبع كولردج كمنط حين يقول « إن كل إنسان يولد ولديه ملكة العقل وأن كل من يخلو من هذه الملكة مهما كانت صورته ليس إنساناً وإنما هو شيء ومن ثم يأتي ذلك المبدأ المقدس الذي تعترف به القوانين جميعاً ، الوضعي منها والسموي . والذي هو الأساس الحقيقي للقانون والعدالة ، المبدأ الذي يقول إن الإنسان لا يمكن أن يصير شيئاً ولن نستطيع أن نعامله كما نعامل الأشياء دون أن نرتكب خطأ جسيماً . » ومعنى هذا أنه يجب ألا يستغل الإنسان كمجرد وسيلة وإنما يجب اعتباره غاية في ذاته . ولما كانت ملكة العقل تتضمن حرية الإرادة فإن لكل كائن ناطق الحق في التصرف كما يقتضي ضميره الفردي ، ولا يستطيع أحد أن ينزع عنه هذا الحق إلا حينما يذنب ، ذلك لأن الفرد إنما يضحي

بحقوقه عند ما يذنب ولهذا يجب أن نعتبر النتائج المترتبة على الفعل المذنب من اختيار الفرد الذى يرتكب الذنب . والناس جميعاً سواء فى هذه الحقوق لأن العقل بهذا المعنى لا يسمح بالفروق الكمية .

ومع ذلك فلا يصح أن نجعل امتلاك الناس للملكة العقل أساساً للسياسة يحدد لنا شكل الدستور ومبادئ التشريع وما إليها^(١) . لأننا لو فعلنا ذلك لتجاهلنا الطبيعة البشرية التى لا تتكون من ملكة العقل وحدها ، وصعوبة التوفيق بين الوسائل والغايات التى نجابهها فى ظروف الحياة المعقدة ، ولوقعنا فى نفس الغلطة التى يرتكبها أولئك الذين يبنون نظاماً سياسياً منطقياً تتحقق فيه دقة الرياضة إلا أنه لا ينطبق على البشر أكثر مما تنطبق الهندسة البحتة على الأجسام الطبيعية . ويبين كولردج أن أى نظام سياسى يقوم على فكرة « العقل » وحده هو نظام لا يمكن تطبيقه منطقياً ، وحينما نحاول تطبيقه فإنه يؤدى بنا إلى الطغيان والاستبداد والدكتاتورية العسكرية . حقاً إن العقل وحده يجب أن يكون دليلنا ومرشدنا فى حياتنا الخلقية ، فهو وحده منبع أفكارنا فى الخير والشر ومنه وحده نستمد المبادئ التى يحاول الفهم أن يطبقها والمثل العليا التى نجاهد للاقترب منها . ولكن ليس معنى هذا أنه يجب على العقل وحده أن يرشد الأفراد فى علاقاتهم الاجتماعية ، والسبب فى ذلك أن العقل يعجز عن هذا الفعل لأن ميدان الحياة الاجتماعية هو الفعال الخارجية التى يجب أن يكون دليلنا فى تصرفها هو « الفهم » وخبرتنا السابقة وملاحظاتنا المباشرة والمنفعة العامة واختبار الظروف وفحص المواقف التى تتغير باستمرار . ويبين كولردج كيف أن الثورة الفرنسية فى محاولتها تطبيق مبدأ العقل كأساس للدستور اضطرت إلى الوقوع فى مغالطات كبرى ، منها حرمان النساء من الحقوق السياسية مع أن العقل لا يعتمد على جنس الفرد مثلاً . كذلك لا ينتج من مبدأ العقل تفضيل النظم الديمقراطية أو النيابية على غيرها . بل إن النتيجة المنطقية لهذا المبدأ فى

السياسة هو ما ذهب إليه بعض الاقتصاديين الفرنسيين من أتباع روسو حين قالوا إنه إذا كنا لن نسمع إلا بتلك القوانين العادلة عدالة مطلقة . والقائمة على أساس من أفكار العنمل البسيطة والتي يستطيع أن يحكم عليها عقل كل فرد . حينئذ لن يهمنا إذا كان فرد واحد أو جماعة واحدة هي التي ستصوغ هذه القوانين . وهكذا نرى أننا لسنا ببعيدين عن الموقف الدكتاتوري . وهكذا يستطيع نابليون أن يبرر زعمه بأنه هو العقل مجسداً رفعت العناية الإلهية وشدت من أثره لكي يحقق قوانين العقل في ظل نظام لا أهمية فيه لتحقيق أكبر سعادة ممكنة للأمة . وغاية الحاكم فيه هي فقط المحافظة على حرية الكل عن طريق الحد بالقوة من حرية كل فرد . وهكذا نجد أنه بينما يخالف كولردج هوبز في المبادئ الأولية للالتزام السياسي ، فيبدأ من طبيعة الإنسان الخلقية التي تجعل من الإنسان غاية في ذاته . فهو لا يجعل من المبدأ المجرد للعقل كما يفعل روسو دعامة للتشريع بغض النظر عن الظروف الخارجية والباطنية .

وغاية الحكومة في نظر كولردج تحددها غرائز البشر الأساسية وإمكاناتهم فهناك غايتان يجب على كل حكومة أن تسعى إلى تحقيقهما : غاية إيجابية وأخرى سلبية . أما الغاية السلبية فهي المحافظة على حياة المواطنين وعلى الحرية الشخصية والملكية وسمعة الفرد وديانته من الهجوم الداخلي والأجنبي . والغاية الإيجابية هي (أولاً) تسهيل وسائل العيش على الفرد و (ثانياً) تمكينه من الحصول على الضروريات ثم على قسط من المتعة والتسهيلات مما يؤدي إلى نموه في النبل والإنسانية . كذلك على الحكومة أن تعين الفرد على تحسين حاله في مجال تخصصه بأن توفر له كل ما يلزمه من غيره من المواطنين بما في ذلك ما يلزمه من آلات وأدوات . (ثالثاً) إتاحة الفرص له لتحسين حاله وحال أولاده . (رابعاً) تنمية تلك الملكات الضرورية للإنسان عن طريق تعليمه واجباته الخلقية والدينية وزيادة معرفته وتطوير إدراكه بما يتناسب والأغراض الأخرى للمجتمع . ويعتبر كولردج التعليم إحدى غايات الحكومة الجمهورية لأن التعليم

وحده هو الذى يمكن الفرد من إدراك أن واجبه يقضى عليه بنزد حالة الهمجية .
ويؤمن كولردج بأن أفضل دستور هو الدستور الذى يوفر للفرد العادى الفرصة
للحصول على أكبر مقدار ممكن من المعرفة . وبهئى الظروف المثلئ لخلق المواهب
والعبقريات ولتشجيعها قدر المستطاع .

وليس النظام السياسى الفاضل هو الجمهورية الديمقراطية فى نظر كولردج .
ولا هو الملكية المستبدة . لأن الأمة فى كلا هذين النظامين تعهد بسطانها
« بأكمله » إلى الحكومة . وبالتالي لا يتمتع الشعب بقسط كبير من الحرية
كما ينبغى . فالسلطان المطلق للدولة معناه الحد من حرية الأفراد وغير ذلك من
النتائج الخطيرة . ولم يشأ كولردج أن يحل محل سيادة الدولة سيادة هيئة معينة أو جماعة
بالذات ، فاللولة كل عضوى . ولذلك يجب أن يتحقق التوازن والاتساق بين
مختلف الأجزاء التى تتكون منها والهيئات والطبقات فيها ، بحيث يعتمد بعضها على
البعض الآخر . وبحيث يتكون لدينا فى النهاية وحدة أخلاقية وكل عضوى . إلا
أن كولردج فى هذه النقطة يميل إلى تصور الدولة أو المجتمع تصوراً يكاد أن يكون
صوفياً ، فالجتماع فى نظره ليس مجموعة من الأفراد وإنما له كيانه الخاص
وشخصيته المستقلة . إذ أن الكل أكثر من مجموع الأجزاء المكونة له ، وحينما
يصبح الفرد عضواً فى المجتمع يكتسب صفات جديدة ويصير كائناً يختلف عما
هو حينما يكون خارج المجتمع . والرجل الذى يعيش فى مجتمع كبير لا يعيش مع الغير
فحسب . وإنما يتعدل ويتكيف بحيث يصبح جزءاً مكوّناً لهذا المجتمع . ولعل
هذا يفسر لنا لهجة التقديس التى يحسها القارئ أحياناً فى كتابات كولردج عن
التقاليد والتراث والقوانين التى تميز المجتمع الإنجليزى . وعن روح هذا المجتمع
و«معنى» الدولة ، ويقرب كولردج من موقف الفيلسوف السياسى الرومانتيكى ادموند بيرك
وبالإجمال نجد أن موقف كولردج فى السياسة عبارة عن توفيق بين
الموقف الأخلاقى الذى يفسر مصدر الحكومة تفسيراً أخلاقياً ، وبين الموقف
التجريبي التقليدى الذى لا يسير دفء الدولة على أساس عقلى بحث بغض النظر

عن الظروف الخارجية وطبيعة الحياة البشرية الاجتماعية ، وإنما يهتدى بضوء التجربة بدلا من التفكير النظري الصرف . لقد ثار على هوبز لأنه أقام مذهبه السياسى على ما هو حيوانى صرف فى البشر وعلى افتراضه أن الإنسان ذئب لأخيه الإنسان ، كما ثار على روسو وأتباعه الذين حاولوا تطبيق العقل على الإنسان تطبيقاً آلياً فى ميدان السياسة فكانت لمحاولتهم عواقب وخيمة سرعان ما فطن لها كولدرج فى أحداث الثورة الفرنسية .

* * *

ويتضح من هذا العرض السريع لآراء كولدرج فى الفلسفة والدين والأخلاق والسياسة مقدار ما فى موقفه من تلفيق بين مذاهب مختلفة . فهو يحاول أن يوفق بين الأفلاطونيين وكنط وشيلنج والمسيحية بل والمذهب التجريبي أحياناً (كما رأينا فى آرائه السياسية) . ولعل هذا التلفيق هو مصدر الاختلاف الشاسع والتضارب للذين نجدهما فى أحكام نقاده وشارحيه . وقد يفسر لنا أيضاً لماذا يجعل البعض منه رائداً للمذاهب أو آراء متباينة فى الفلسفة الحديثة . فيجد بعضهم (مثل هربرت ريد) أن كولدرج فى بعض نواحي فلسفته التى يؤكد فيها عنصر الإرادة والفعل فى الموقف الدينى ، ويفصل بين الفكر والوجود ، ولا يثق بقيمة التفكير المنطقى كأداة توصلنا إلى معرفة الوجود إنما هو من أوائل الفلاسفة الوجوديين . ويرى البعض الآخر (مثل رتشاردز) فى قول ستوارت ميل إن كولدرج قد علم الناس كيف يتساءلون عن معنى القضايا ، وفى اهتمام كولدرج باللغة وبالتحليل اللغوى ، يرى فى ذلك ما يربط بين موقف كولدرج وبين موقف الوضعية المنطقية فى اهتمامها بالتحليل اللغوى . ولا يكتفى البعض الثالث بالرأى المقبول الذى يقول بأن فى دراسة كولدرج للاوعى وفى تبيانها للقوى اللاوعية فى الإنسان وتأمله للأحلام وللحالات النفسية المبهمة ما يجعله من رواد سيكولوجية اللاشعور ، بل يذهب إلى أبعد من ذلك فيزعم أن المبدأ الثلاثى الذى يتضمن القضية ونقيضها والتوفيق بينهما ، والذى كان كولدرج متيماً بتطبيقه ، إنما هو

يوازى القوى النفسية الثلاث التي يجدها فرويد فى الشخصية .

وفى هذه الآراء جميعاً فى رأينا مقدار كبير من المبالغة ، وهى إن دلت على شىء فإنما تدل على حماس بالغ لكولردج الفيلسوف أكثر مما تدل على تفكير نزيه يزن الأمور بالعدل . على أن الشىء الذى لا شك فيه مطلقاً هو أهمية الدور الذى لعبه كولردج فى تاريخ الفكر الإنجليزى . فقد كان له عميق الأثر فى نفوس المثقفين ولا سيما فى الشباب ، ولم يكن ذلك عن طريق كتاباته المنشورة بقدر ما كان عن طريق حديثه الشخصى والمحاضرات العامة العديدة التى ألقاها . ويمكننا أن نحدد هذا الدور فنقول إنه أثار اهتمام المفكرين فى إنجلترا بالفلسفة الألمانية والفكر الألمانى ، فدرس الناس كمنط وهيجل من بعده وتأثروا بهما ، وحول مجرى الفكر عامة من الحسية إلى الروحية والمثالية . فتأثيره إذن لم يكن فى نشر مذهب فلسفى محدد أو أفكار فلسفية معينة واضحة طورها من جاء بعده ، وإنما كان فى خلق « جر » فكرى عام اهتم فيه الناس بالفلسفة والميتافيزيقا وبشئون الحياة الروحية والدينية على العموم ، جو أخرج الفكر الإنجليزى من عزله وربط بينه وبين الفكر الألمانى فى فترة كان فيها الفكر الألمانى على أخصب صوره . ولعل تأثيره المباشر كفيلسوف كان أوضح ما يكون فى ميدان الدين ، وذلك عن طريق تفرقه المشهورة بين العقل والفهم ، وجعله العقل أسمى من الفهم ، وقوله بأن الحقائق العليا إنما تقع خارج محيط التجربة الحسية وأن المبادئ الجوهرية للعقل هى ذاتها مبادئ الدين التى لا تصل إليها عن طريق الاستدلال والفهم المنطقى . فلم يعد المفكرون الدينيون بعد كولردج يهتمون بمحاولة إثبات وجود الله بشئ الأدلة المنطقية والأدلة القائمة على « المعجزات » أو على الوقائع التاريخية كما كانوا يفعلون من قبل ، بل أصبح أساس الدين فى التجربة الدينية ذاتها وفى حاجة العبد إلى من يخلصه . ويمكننا القول إذن إن كولردج يمثل نقطة تحول خطير فى تيار الفكر الدينى فى إنجلترا ، بحيث إننا نجد مفكراً دينياً مثل فردريك موريس يقول حوالى منتصف القرن التاسع

عشر في مقدمة كتابه « مملكة المسيح » : « ليس في الإمكان تقدير المعونة التي قدمها كولردج لى ولاكثيرين غيرى . فلن نستطيع أبداً أن نوفيها حقها . » ويقول أحد النقاد المعاصرين (بازيل ويلي) إنه لولا مجيء كولردج وتبينه للناس أنه لا يمكننا أن نصل إلى حقائق الدين عن طريق الفهم المنطقي أو الوقائع التاريخية . وإنما منبع الدين هو العقل ذاته وأساسه التجربة الروحية المباشرة - لولا ذلك لما تمكنت الديانة المسيحية من الصمود أمام هجمات النقاد والعلماء في القرن التاسع عشر . ومع ذلك فإننا إذا ما قارنا قيمة آراء كولردج في ميدان الفلسفة عامة ومدى تأثير أتباعه بها بقيمة آرائه في النقد الأدبي تضاءلت أهمية الفلسفية كثيراً . لقد كان كولردج بحق ناقداً ممتازاً قلما رأت إنجلترا مثيلاً له . أما كفيلسوف فلا يسعنا إلا أن نقول إنه كان فيلسوفاً من الطبقة الثانية .

إلا أن دراسة فلسفة كولردج تلقى بعض الضوء على تطور الحركة الرومانتيكية الأوروبية . فالعناصر التي اصطفاه كولردج من المذاهب المتعددة ، وحاول أن يخلق منها مذهبه الخاص ، عناصر ذات دلالة عميقة في دراسة الفكر الرومانتيكي في الميثافيزيقا قدم كولردج الحدس على التفكير المنطقي . وآمن بقدرة الحدس على الوصول إلى صميم الأشياء . كما أنه أخذ بوحدة الوجود . وهاجم النظرة المادية الآلية ، وأحل محلها النظرة الديناميكية . وفي الأخلاق أكد الإرادة وأهمية العاطفة . وجعل الدين مسألة تجربة وحدس وفعل . وفي السياسة رفع من شأن التقاليد والتراث القوي . وهاجم الفكر النظري الصرف . وتصور الدولة تصوراً « عضوياً » . هذه هي بعض العناصر الهامة التي اصطفاه من مذاهب الغير . وكل واحد منها كان بمثابة شعار للحركة الرومانتيكية في إحدى فترات تطورها .

نصوص مختارة

من مؤلفات كولردج

النص الأول

تعريف فلسفى للشعر والقصيدة

تحتوى القصيدة على نفس العناصر التى يحتوى عليها تأليف نثرى ، ولذلك فلا بد أن يكون الفرق بينهما فى الطريقة التى تمتزج بها هذه العناصر ، والتى تحددها الغاية المختلفة لكليهما . فالاختلاف فى الغاية هو الذى يحدد الاختلاف فى كيفية مزج العناصر . فمن الممكن مثلاً أن لا تتعدى الغاية تيسير استذكار مجموعة معينة من الحقائق أو الملاحظات عن طريق ترتيبها ترتيباً صناعياً ، وفى هذه الحال يكون السبب الوحيد الذى يجعلنا نسمى الكلام الناتج قصيدة هو أنه يتميز عن النثر بما فيه من وزن أو قافية أو من وزن وقافية معاً . . . وبما أننا نجد لذة خاصة فى توقعنا تكرار كميات وأصوات معينة فإننا « نستطيع » أن نسمى كل تأليف أضيف إليه مصدر اللذة هذا قصيدة وذلك بغض النظر عن مضمون هذا التأليف .

1. A Philosophic Definition of a Poem and Poetry

A poem contains the same elements as a prose composition; the difference therefore must consist in a different combinations of them, in consequence of a different object being proposed. According to the difference of the object will be the difference of the combination. It is possible, that the object may be merely to facilitate the recollection of any given facts or observations by artificial arrangement; and the composition will be a poem, merely because it is distinguished from prose by metre, or by rhyme, or by both conjointly... And as a particular pleasure is found in anticipating the recurrence of sounds and quantities, all compositions that have this charm super-added, whatever be their contents, may be entitled poems.

النص الحادى عشر

العقل العملى

العقل هو القوة التى تمكننا من الوصول إلى الاعتقادات الكلية الضرورية، هو منبع الحقائق التى نسمو على الحس والتى دليها فى ذاتها ، وهو أيضاً جوهر هذه الحقائق . ويتميز وجوده فى أى قضية تصدق صدقاً ضرورياً . وقد تكون هذه الضرورة شرطية حينما تطبق حقائق العقل على وقائع التجربة أو على قواعد الفهم ومبادئه . إلا أن هذه الضرورة تكون مطلقة حينما يكون موضوع العقل هو ذاته وليد العقل ونتاجه . وهكذا ينشأ تمييز فى داخل العقل ذاته مصدره الطريقة التى نطبق العقل بها والموضوع الذى نطبقه عليه . أى حسباً نعتبر هذه الحجة نفسها أى العقل أساساً للمبادئ الشكلية أو مصدرراً للمعاني . فحينما نتأمل العقل بالإشارة إلى الحقيقة الشكلية (أو المجردة) بالذات يصبح العقل حينئذ العقل النظرى ، أما حينما نتأمله بالإشارة إلى الحقيقة الواقعة (أو الخلقية) أى

11. Practical Reason

Reason is the Power of Universal and necessary Convictions, the Source and Substance of Truths above Sense, and having their evidence in themselves. Its presence is always marked by the *necessity* of the position affirmed; this necessity being *conditional*, when a truth of Reason is applied to Facts of Experience, or to the rules and maxims of the Understanding; but *absolute*, when the subject matter is itself the growth or offspring of the Reason. Hence arises a distinction in the Reason itself, derived from the different mode of applying it, and from the objects to which it is directed : accordingly as we consider one and the same gift, now as the ground of *formal* (or abstract) truth, it is the *speculative* reason; but in reference to *actual* (or moral) truth, as the

والصوت . ونستطيع إذن أن نصوغ التعريف الذى وصلنا إليه فى النهاية على هذا النحو : القصيدة هى ذلك النوع من التأليف الذى يضاد الأعمال العلمية فى أنه يفترض أن توصيل اللذة لا الحقيقة هو غايته « المباشرة » ، ويختلف عن أنواع التأليف الأخرى (التى تشترك معه فى هذه الغاية) فى أنه يرمى إلى إثارة لذة عامة من العمل باعتباره كلاً تتمشى مع اللذة المتميزة التى يبعثها كل جزء من الأجزاء المكونة لهذا العمل . . .

وإذا كنا نبحث عن تعريف للقصيدة الحققة التى هى جديرة بهذا الإسم فأنى أقول إنه يتحتم عليها أن تكون عملاً يتأزر أجزاؤه ويفسر بعضها بعضاً ، وبسأهم كل جزء فيها بالقسط الذى يتناسب ويتناغم مع أهداف الوزن وآثاره المعروفة . ويتفق جميع النقاد الفلاسفة فى كل العصور مع الحكم النهائى الذى كونه الناس فى جميع الأقطار ، ويجمعون على ألا يمتدحوا العمل الأدبى فيسموه قصيدة إذا كان هذا العمل واحداً من اثنين : إما سلسلة من الأبيات أو الأسطر الموزونة البارزة التى يستأثر كل منها وحده بانتباه القارئ التام ، وبذلك يفصل نفسه عن السياق الذى يرد فيه فيصبح كلاً قائماً بذاته بدلاً من أن يكون جزءاً

rence of accent and sound are calculated to excite. The final definition then, so deduced, may be thus worded. A poem is that species of composition, which is opposed to works of science, by proposing for its *immediate* object pleasure, not truth; and from all other species (having *this* object in common with it) it is discriminated by proposing to itself such delight from the *whole*, as is compatible with a distinct gratification from each component *part*...

If the definition sought for be that of a *legitimate* poem, I answer, it must be one, the parts of which mutually support and explain each other; all in their proportion harmonizing with, and supporting the purpose and known influences of metrical arrangement. The philosophic critics of all ages coincide with the ultimate judgement of all countries, in equally denying the praises of a just poem, on the one hand, to a series of striking lines or distiches, each of which, absorbing the whole

منسجماً مع غيره . وإما تأليفاً غير سوى يخلص القارئ سريعاً بالنتيجة العامة منه ولا يجتذبه فيه أى من الأجزاء التى يتألف منها . فلكى يصبح العمل قصيدة بحق يجب عليه أن يدفع القارئ إلى الأمام فيحفزه على المضى فى القراءة ، وليس ذلك فقط أو أولاً بسبب دافع الاستطلاع الآلى لديه ، أو لأن به رغبة ملحّة فى الوصول إلى الحل النهائى ، وإنما بسبب ما يحده من لذة حينما ينشط ذهنه وتجذب به مباحج الرحلة ذاتها . ويجب على القارئ أن يتوقف عند كل خطوة ويرجع قليلاً إلى الوراء ، فيجمع من حركته إلى الوراء هذه القوة التى تمكنه من المضى إلى الأمام ، فكأنما حركته أشبه بحركة الحية التى جعلها قدماء المصريين رمزاً للقوة العقلية ، أو أشبه بحركته الصوت وهو ينتقل فى الهواء .

ولكننا إذا سلمنا بأن هذا وصف مرضى للقصيدة فلا زلنا بحاجة إلى البحث عن تعريف للشعر . فكتابات أفلاطون والأسقف تيلور وكتاب «النظرية المقدسة» لبيرنت تحتوى على أدلة لا سبيل إلى إنكارها على أن أسمى أنواع الشعر قد يوجد بدون وزن بل وبدون الغاية التى تميز القصيدة . كذلك إن الإصحاح الأول

attention of the reader to itself, disjoins it from its context, and makes it a separate whole, instead of an harmonizing part; and on the other hand, to an unsustained composition, from which the reader collects rapidly the general result, unattracted by the component parts. The reader should be carried forward, not merely or chiefly by the mechanical impulse of curiosity, or by a restless desire to arrive at the final solution; but by the pleasureable activity of mind excited by all the attractions of the journey itself. Like the motion of a serpent, which the Egyptians made the emblem of intellectual power; or like the path of sound through the air; at every step he pauses and half recedes, and from the retrogressive movement collects the force which again carries him onward...

But if this should be admitted as a satisfactory character of a poem, we have still to seek for a definition of poetry. The writings of Plato, and Bishop Taylor, and the "Theoria Sacra" of Burnet, furnish undeniable proofs that poetry of the highest kind may exist without metre, and even

من سفر «إشعيا» في الكتاب المقدس (بل جزءاً كبيراً من هذا السفر) شعر بالمعنى الأكبر للفظه. ومع ذلك فمن الغريب بل من الحق أن نقول إن اللذة وليست الحقيقة هي غاية النبي المباشرة. ويمكننا بالإجمال أن نقول إنه مهما كان المعنى الخاص للفظه «الشعر» في أذهاننا، فإن هذا المعنى يتضمن نتيجة ضرورية، ألا وهي أنه لا يمكن ولا ينبغي للقصيدة التي هي على شيء من الطول أن تكون كلها شعراً. ومع ذلك فلكي تصبح القصيدة كلا متناسقاً ينبغي على الأجزاء التي هي ليست شعرية فيها أن تلائم الأجزاء الشعرية وتنسجم معها. ولا يمكن أن يتم ذلك إلا بعد عملية اختيار ودراسة وترتيب صناعي بحيث تتحقق إحدى صفات الشعر، وإن لم تكن الصفة التي تميزه عن غيره، هذه الصفة هي إثارة اهتمام القارئ بشكل مستمر وموزع توزيعاً متكافئاً بمقدار أكبر مما ترمى إليه لغة النثر حديثاً كان أم كتابة.

لقد نوّهت في حديثي السابق عن «التوهم» و«الخيال» بالنتائج التي توصلت إليها عن طبيعة الشعر. وإن مسأله ماهية الشعر تكاد تكون نفسها مسألة

without the contra-distinguishing objects of a poem. The first chapter of Isaiah (indeed a very large portion of the whole book) is poetry in the most emphatic sense; yet it would be not less irrational than strange to assert, that pleasure, and not truth was the immediate object of the prophet. In short, whatever *specific* import we attach to the word, poetry, there will be found involved in it, as a necessary consequence, that a poem of any length neither can be, or ought to be, all poetry. Yet if an harmonious whole is to be produced, the remaining parts must be preserved in *keeping* with the poetry; and this can be no otherwise effected than by such a studied selection and artificial arrangement, as will partake of *one*, though not a *peculiar* property of poetry. And this again can be no other than the property of exciting a more continuous and equal attention than the language of prose aims at, whether colloquial or written.

My own conclusions on the nature of poetry, in the strictest use of the word, have been in part anticipated in the preceding disquisition

ماهية الشاعر حتى إن الإجابة عن الواحدة تتضمنها الإجابة عن الأخرى . فالذى يحفظ الصور والأفكار والانفعالات في ذهن الشاعر ، ويعدل منها ويشكلها جميعاً ، إنما هو قوة أو خاصية مصدرها عبقرية الشاعر ذاتها .

ولكى نصف الشاعر في صورته المثالية الكاملة نقول إنه ينشط النفس الإنسانية بأكملها بجميع ما فيها من ملكات مع الاحتفاظ بالنسب بين هذه الملكات . كل وفق مكانتها وقيمتها . وهو ينشر نغماً معيناً في الأشياء . أو روحاً توحد بينها . فتمزج بل تصهر الأشياء بعضها ببعض الآخر إن جاز هذا التعبير ، وذلك عن طريق تلك القوة التركيبية السحرية التي أفردنا لها لفظة « الخيال » . وهذه القوة تدفعها إلى العمل أولاً الإرادة والفهم ، ويظنان بمسكان بزمامها بلا وهن ولكن بأسلوب رقيق غير ملحوظ وبحزم ولين معاً . وتكشف لنا هذه القوة عن ذاتها في خلق التوازن أو في التوفيق بين الصفات المتضادة أو المتعارضة . فهي التي توفق بين المتشابه والمختلف ، بين المجرد والمحسوس ، بين الفكرة والصورة . بين الفردى والعام . وهي التي تجمع بين الإحساس بالحدة والرؤية المباشرة

on the fancy and imagination. What is poetry ? is so nearly the same question with, what is a poet ? that the answer to the one is involved in the solution of the other. For it is a distinction resulting from the poetic genius itself, which sustains and modifies the images, thoughts, and emotions of the poet's own mind.

The poet, described in *ideal* perfection, brings the whole soul of man into activity, with the subordination of its faculties to each other, according to their relative worth and dignity. He diffuses a tone and spirit of unity, that blends, and (as it were) *fuses*, each into each, by that synthetic and magical power, to which we have exclusively appropriated the name of imagination. This power, first put in action by the will and understanding, and retained under their irremissive, though gentle and unnoticed, controul (*laxis effertur habenis*) reveals itself in the balance or reconciliation of opposite or discordant qualities: of sameness, with difference; of the general, with the concrete; the idea, with the image;

والموضوعات القديمة المألوفة ، بين حالة غير عادية من الانفعال ودرجة عالية من النظام ، بين الحكم المتيقظ أبداً وضبط النفس المتواصل والحماس البالغ والانفعال العميق . وبينما هي تمزج الطبيعي بالمصنوع وتنغم بينهما فلأنها لا تزال تخضع الفن للطبيعة والأسلوب للموضوع وإعجابنا بالشاعر لتعاطفنا مع الشعر ذاته .

(«سيرة أدبية» الجزء الثاني ص ٨ - ١٢)

the individual, with the representative; the sense of novelty and freshness, with old and familiar objects; a more than usual state of emotion, with more than usual order; judgement over awake and steady self-possession, with enthusiasm and feeling profound or vehement; and while it blends and harmonizes the natural and the artificial, still subordinates art to nature; the manner to the matter; and our admiration of the poet to our sympathy with the poetry.

(*Biographia Literaria*, ed. J. Shawcross, vol. ii, pp. 8-12).

النص الثانى

إحدى خصائص العبقرية الشعرية

إن من الصفات التى تميز العقول التى تحس باغز العالم ، والتى قد تعيننا على حل هذا اللغز ، أنها لا تجد تناقضاً فى الجمع بين القديم والحديد . . . ومن صفات العبقرية وميزاتها ، ومن العلامات التى تفرق بينها وبمجرد الموهبة ، أن الرجل العبقرى يحتفظ بإحساسات الطفولة ومشاعرها وهو فى عنفوان رجولته ، ويخلع لإحساس الطفل بالحدة والغربة على الظواهر التى أصبحت موضوعات مألوقة له « مثل الشمس والقمر والنجوم طيلة العام كله والرجل والمرأة » ، على حد قول الشاعر ، لأنه ربما كان يراها كل يوم لمدة أربعين عاماً . وهكذا فأولى فضائل العبقرية ، والمظهر الذى تتخذه وحدها ، هى أنها تعرض لنا الموضوعات المألوفة بحيث تبعث فى نفوسنا إحساساً مماثلاً لما يشعر به الرجل العبقرى ذاته نحوها ، وتولد ذلك الشعور بالحدة الذى يلزم حالة النقاة العقلية والبدنية على السواء .

2. A Characteristic of Poetic Genius

To find no contradiction in the union of old and new... characterizes the minds that feel the riddle of the world, and may help to unravel it . To carry on the feelings of childhood into the powers of manhood, to combine the child's sense of wonder and novelty with the appearances which every day for perhaps forty years has rendered familiar,

With sun and moon and stars throughout the year,

And man and woman

this is the character and privilege of genius, and one of the marks which distinguish genius from talent. And so to represent familiar objects as to awaken the minds of others to a like freshness of sensation concerning them (that constant accompaniment of mental, no less than of bodily, convalescence)...this is the prime merit of genius, and its most unequivocal

فن منا لم يشاهد الثلج وهو يتساقط على صفحة المياه آلاف المرات ، ولم يختبر إحساساً جديداً وهو ينظر إليه بعد أن قرأ هذين البيتين للشاعر بيرنز اللذين يشبه فيهما اللذة الحسية « بالثلج الذى يسقط على النهر فيبدو أبيض اللون لحظة ثم ينوب ويختفى إلى الأبد » . إن الرجل العبقري فى ميدان الشعر لا يقل عن زميله فى ميدان الفلسفة ، فكلاهما يولد إحساساً بالغ القوة بالحدة ، فيعيد إلى أكثر الحقائق شيوعاً قوتها وتأثيرها وفاعليتها وغير ذلك من الصفات التى سلبها إياها قبول الناس جميعاً لها .

(« الصديق » ص ٦٥)

mode of manifestation. Who has not, a thousand times, seen it snow upon water ? Who has not seen it with a new feeling, since he has read Burns's comparison of sensual pleasure to .

The snowfall in the river,

A moment white — then melts for ever !

In philosophy, equally as in poetry, genius produces the strongest impressions of novelty, while it rescues the stalest and most admitted truths from the impotence caused by the very circumstance of their universal admission.

(*The Friend*, Bell & Daldy, London, 1866, pp. 65-66)

النص الثالث

الخيال والتوهم

إننى أعتبر الخيال إذن إما أولياً أو ثانوياً . فالخيال الأولى هو فى رأى القوة الحيوية أو الأولية التى تجعل الإدراك الإنسانى ممكناً ، وهو تكرار فى العقل المتناهى لعملية الخلق الخالدة فى الأنا المطلق . أما الخيال الثانوى فهو فى عرقى صدى للخيال الأولى . غير أنه يوجد مع الإرادة الواعية . وهو يشبه الخيال الأولى فى نوع الوظيفة التى يؤديها . ولكنه يختلف عنه فى الدرجة وفى طريقة نشاطه . إنه يذيب ويلاشى ويحطم لكى يخلق من جديد . وحينما لا تنسئ له هذه العملية فإنه على الأقل يسعى إلى إيجاد الوحدة . وإلى تحويل الواقع إلى المثالى . إنه فى جوهره حيوى ، بينا الموضوعات التى يعمل بها (باعتبارها موضوعات) فى جوهرها ثابتة لا حياة فيها .

3. Imagination and Fancy

The IMAGINATION then, I consider either as primary, or secondary. The primary IMAGINATION I hold to be the living Power and prime Agent of all human Perception, and a repetition in the finite mind of the eternal act of creation in the infinite I AM. The secondary Imagination I consider as an echo of the former, co-existing with the conscious will, yet still as identical with the primary in the *kind* of its agency, and differing only in *degree*, and in the *mode* of its operation. It dissolves, diffuses, dissipates, in order to recreate; or where this process is rendered impossible, yet still at all events it struggles to idealize and to unify. It is essentially *vital*, even as all objects (as objects) are essentially fixed and dead.

أما التوهم فهو على نقيض ذلك : لأن ميدانه المحدود والثابت . وهو ليس إلا ضرباً من الذاكرة تحرر من قيود الزمان والمكان وامتزج وتشكل بالظاهرة التجريبية للإرادة التي نعبر عنها بلفظة « الاختيار » . ويشبه التوهم الذاكرة في أنه يتعين عليه أن يحصل على مادته كلها جاهزة وفق قانون تداعى المعانى .
(« سيرة أدبية » : الجزء الأول . ص ٢٠٢)

FANCY, on the contrary, has no other counters to play with, but fixities and definites. The Fancy is indeed no other than a mode of Memory emancipated from the order of time and space; while it is blended with, and modified by that empirical phenomenon of the will, which we express by the word CHOICE. But equally with the ordinary memory the Fancy must receive all its materials ready made from the law of association.

(*Biographia Literaria*, vol. i., p. 202)

النص الرابع

الخيال الثانوى

... الخيال هو القوة التى بواسطتها تستطيع صورة معينة أو إحساس واحد أن يهيمن على عدة صور أو أحاسيس (فى القصيدة) فيحقق الوحدة فيما بينها بطريقة أشبه بالصر . هذه القوة تظهر فى صورة عنيفة قوية فى مسرحية « الملك لير » لشكسبير . فى هذه المسرحية نجد أن الألم العميق الذى يحس به الأب جعله ينشر الإحساس بالعقوق ونكران الجميل حتى شمل العناصر الطبيعية ذاتها . وهذه القوة التى هى أسمى الملكات الإنسانية تتخذ أشكالاً مختلفة ، منها العاطفى العنيف ومنها الهادئ الساكن . فى صور نشاطها الهادئة التى تبعث على المتعة فحسب نجدها تخلق وحدة من الأشياء الكثيرة (بينما نفتقد هذه الوحدة فى وصف الرجل العادى الذى لا تتوفر لديه ملكة الخيال لهذه الأشياء ، إذ نجده يصفها وصفاً بطيئاً الشئء تلو الشئء بأسلوب يخلو من العاطفة) . وهذه الوحدة التى تحققها قوة الخيال إنما تشبه الوحدة التى تخلقها

4. The Secondary Imagination

.. imagination, or the power by which one image or feeling is made to modify many others and by a sort of *fusion to force many into one* — that which shewed itself in such might and energy in *Lear*, where the deep anguish of a father spreads the feeling of ingratitude and cruelty over the very elements of heaven. Various are the workings of this greatest faculty of the human mind — both passionate and tranquil. In its tranquil and purely pleasurable operation, it acts chiefly by producing out of many things, as they would have appeared in the description of an ordinary mind, described slowly and in unimpassioned

الطبيعة ذاتها التي هي أعظم الشعراء جميعاً : فحينما ننتح أعيننا على منظر طبيعي منبسّط أمامنا إنما نشعر بوحدة هذا المنظر . ومثل هذه الوحدة نجدها في وصف شكسبير لهروب أدونيس في الغسق من الإلهة فينوس التي كانت متيمة بحبه :
 « أنظر ! كيف مرق في المساء مخفياً عن عين فينوس مثلما يهوى الشهاب المتألق من السماء . »

فكم من الصور والإحساسات جمعها الشاعر هنا بدون عناء وبدون أى نشاز : جمال أدونيس ، وسرعة هربه ، ولطفة الناظر المحدث المتيم وبأسه . ثم تأمل ذلك الطابع المثالي الطفيف الذي يخلعه الشاعر على الكل .
 (« نقد كولريج لشكسبير » . الجزء الأول . ص ٢١٢ - ٢١٣)

succession, a oneness, even as nature, the greatest of poets, acts upon us when we open our eyes upon an extended prospect. Thus the flight of Adonis from the enamoured goddess in the dusk of the evening.

Look ! how a bright star shooteth from the sky,

So glides he in the night from Venus' eye. (*Venus and Adonis*, 815-16).
 How many images and feelings are here brought together without effort and without discord — the beauty of Adonis — the rapidity of his flight — the yearning yet hopelessness of the enamoured gazer — and a shadowy ideal character thrown over the whole.

(*Coleridge's Shakespearean Criticism*, ed. T.M. Raysor, vol. i, pp. 212-213)

النص الخامس

نظرية الإيهام

إن لحظة واحدة من التفكير كافية أن تجعلنا جميعاً ندرك ما كان مجرد إحساس يخالجتنا من قبل ، وهو أن المسرحية « محاكاة » وليست « تقليداً » للحقيقة ، وأن الذى يميز المحاكاة عن التقليد هو أنه لا بد من وجود قدر معين من الاختلاف عن الأصل فى المحاكاة ، وأن هذا الاختلاف هو الشرط الضرورى للذة التى نَجدها فى المحاكاة . بل إنه ذاته مصدر هذه اللذة ، بينما يكون الاختلاف عن الأصل عيباً فى التقليد . ويعارض طبيعته وهدفه . ويكفي أن نتساءل . إن كان لا بد من ذكر الأمثلة . لماذا نفضل منظرًا للفاكهة رسمه الفنان « فان هو سم » على خوخة مصنوعة من الرخام نزين بها الرف . أو لماذا نفضل صورة عن موضوع تاريخى للرسام « وست » على متحف الشمع لمسز سامون . ويجب علينا أن نحكم على المسرحيات . بل إننا فعلاً نحكم عليها جميعاً طبقاً لهذه الفكرة . ولا نحتاج إلى دليل على ذلك غير هذا الدليل . وهو أن

5. Dramatic Illusion

A moment's reflection suffices to make every man conscious of what every man must have before felt, that the drama is an *imitation* of reality not a *copy* — and that imitation is contradistinguished from copy by this : that a certain quantum of difference is essential to the former, and an indispensable condition and cause of the pleasure we derive from it; while in a copy it is a defect, contravening its name and purpose. If illustration were needed, it should be sufficient to ask why we prefer a fruit view of Van Huysum's to a marble peach on a mantel-piece, or why we prefer an historical picture of West to Mrs. Salmon's wax-figure gallery. Not only that we ought, but that we actually do, all

شعورنا باحتمال وقوع الشيء يكون في حالة رقاد سلمي حينما نستمع إلى أحد الممثلين وهو يعلن في لغتنا الإنجليزية السليمة وبدون أى لكنة أجنبية أنه يوناني أو روماني أو فارسي . فلا نجد في ذلك أمراً غير محتمل الوقوع .

ومع ذلك فهناك ضرب من الأفعال غير المحتملة الوقوع يصدمنا في العرض المسرحي كما يصدمنا في رواية لحدث من أحداث الحياة الواقعية . ولذلك كان لا بد لنا من قواعد تضبط لنا مسألة الاحتمالية هذه : ولما كانت القواعد مجرد وسائل لتحقيق غاية تحدد وجودها سلفاً (وعدم إدراك النقاد الفرنسيين لهذه الحقيقة البسيطة أدى إلى ما في موقفهم من تزمت) لذا يتحتم علينا أن نعرف أولاً غاية المسرحية أو هدفها المباشر . وهنا وجدت النقاد قد أخذوا بقرارين متطرفين إزاء هذه المشكلة . فهناك النقاد الفرنسيون . ومن الواضح أنهم يفترضون أن المسرحية ترمى إلى الخداع الكامل . وهذا رأى سبق تفنيده ولسنا بحاجة إلى تفنيده من جديد . ومن ناحية أخرى نجد النقاد الذين ينادون بتقيض ذلك . ويعضد هؤلاء الدكتور جونسون . وهم يؤمنون بأن النظارة واعون تمام الوعي وذلك طول الوقت وبطريقة إيجابية بأن العكس هو الصحيح (أى بأن المسرح ليس

of us judge of the drama under this impression, we need no other proof than the impassive slumber of our sense of probability when we hear an actor announce himself as a Greek, Roman, Venetian, or Persian in good mother English...

Still, however, there is a sort of improbability with which we are shocked in dramatic representation no less than in the narrative of real life. Consequently, there must be rules respecting it; and as rules are nothing but means to an end previously ascertained (the inattention to which simple truth has been the occasion of all the pedantry of the French school), we must first ascertain what the immediate end or object of the drama is. Here I find two extremes in critical decision : the French, which evidently presupposes that a perfect delusion is to be aimed at — an opinion which now needs no fresh confutation; the opposite, supported by Dr. Johnson, supposes the auditors throughout as

إلامسرحاً) . إن الدكتور جونسون أثناء تبيانهِ لاستحالة الخداع المسرحي لم يترك مجالاً كافياً لحالة وسط بين هاتين الحالتين ، حالة نميزها هنا بأن نطلق عليها اسم « الإيهام » .

ما كنه هذه الحالة ؟ إن أفضل وسيلة لتفهم هذه الحالة هي أن نتأمل ما يحدث في ظاهرة الأحلام لأن الحلم يمثل أكبر درجات الإيهام . يقول الناس دون أن يتوخوا الدقة في التعبير إننا أثناء النوم نحكم على ما نمر به من تجارب في أحلامنا بأنها تجارب حقيقية . ولكن هذا القول لا يمكن التوفيق بينه وطبيعة النوم ، فإن إرادتنا تتوقف عن العمل أثناء النوم ، ومن ثم لا تكون لدينا القدرة على الحكم . والحقيقة هي أننا أثناء تجربة الحلم لا نطلق أى حكم على الإطلاق . فكما أننا لا نحكم على ما نراه في الحلم بأنه حقيق كذلك لا نحكم عليه بأنه غير حقيقى . ونتيجة لذلك تؤثر الصور في نفوسنا بما لها من قدرة على التأثير بوصفها صوراً . ولا تختلف حالنا أثناء الحلم عن حالنا ونحن نقرأ رواية تستغرق كل انتباهنا في الكيف بقدر ما تختلف في الكم . وأسباب هذا الاختلاف بين الحالين ثلاثة : أولاً أن الصور التى نشاهدها أثناء النوم تكون أكثر وضوحاً نسبياً منها حينما تكون الحواس في حالة نشاط ، وذلك لغياب جميع المؤثرات الخارجية

in the full and positive reflective knowledge of the contrary. In evincing the impossibility of delusion, he makes no sufficient allowance for an intermediate state, which we distinguish by the term illusion.

In what this consists I cannot better explain than by referring you to the highest degree of it; namely, dreaming. It is laxly said that during sleep we take our dreams for realities, but this is irreconcilable with the nature of sleep, which consists in a suspension of the voluntary and, therefore, of the comparative power. The fact is that we pass no judgement either way: we simply do not judge them to be unreal, in consequence of which the images act on our minds as far as they act at all, by their own force as images. Our state while we are dreaming differs from that in which we are in the perusal of a deeply interesting novel in the degree

التي تؤثر على حواسنا . ثانياً : إن علة الصور التي نشاهدها في الأحلام هي الإحساسات وما يصاحبها من عواطف وانفعالات تتقمصها هذه الإحساسات أثناء النوم ، بينما في حالة اليقظة تكون انفعالاتنا هي النتائج التي تولدها الصور المعروضة أمامنا . . . والسبب الأخير هو أننا في حالة النوم ننقل على الفور ونحن في غيبوبة إلى هذه الحالة التي تتوقف فيها الإرادة عن النشاط ، وتتعلل فيها قدرتنا على الحكم والمقارنة ، بينما ترانا أثناء قراءتنا أو مشاهدتنا لمسرحية مثيرة نصل إلى هذه الحالة الشعورية بالتدريج ، ووفق مشيئة الشاعر أو إحساسه بضرورة نقلنا إليها . ويتم ذلك بفضل فن الشاعر والممثلين . وبموافقتنا وبمساعدتنا الإرادية الواعية . إننا نشاء أن نُخدع ، والآن (بعد هذا الشرح) يمكننا بسهولة أن نستنبط القاعدة النقدية التي نبحث عنها ، وهي أن كل ما يتزع إلى منع العقل من أن يضع نفسه ، أو من أن يجد نفسه ، في هذه الحالة التي يكون فيها للصور حقيقة سلبية (بمعنى أننا لا ننكر ولا نثبت وجودها) لا بد وأن يكون عيباً في المسرحية . وبالتالي لا بد وأن يكون شيئاً يعتبره النظارة غير محتمل الوقوع .

rather than in the kind, and from three causes : First, from the exclusion of all outward impressions on our senses the images in sleep become proportionally more vivid than they can be when the organs of sense are in their active state. Secondly, in sleep the sensations, and with these the emotions and passions which they counterfeit, are the causes of our dream-images, while in our waking hours our emotions are the effects of the images presented to us .. Lastly, in sleep we pass at once by a sudden collapse into this suspension of will and the comparative power : whereas in an interesting play, read or represented, we are brought up to this point, as far as it is requisite or desirable, gradually, by the art of the poet and the actors; and with the consent and positive aidance of our own will. We *choose* to be deceived. The rule, therefore, may be easily inferred. Whatever tends to prevent the mind from placing itself, or from being gradually placed, in this state in which the images have a negative reality must be a defect, and consequently anything

وليس ذلك لأنه ليس له وجود حقيقى (فنحن نعلم منذ البداية أن المسرحية كلها غير حقيقية) وإنما لأنه لا يمكن لهذا الشيء أن يبدو محتمل الوقوع .
غير أن مسألة الاحتمالية هذه تعتمد أيضاً على درجة الانفعال التى نفترض أن العقل يعانها فى اللحظة المعينة . فكثير من الأشياء التى لا تعرقل تمنعنا حينما يبلغ اهتمامنا أقصاه فى المسرحية لا نستطيع تحمله على الإطلاق إن ورد فى أول مشهد للمسرحية . . . وعلى العكس فهناك أشياء عديدة غير محتملة الوقوع فى المشاهد الأولى نستطيع أن نقبلها فى موضعها هذا باعتبارها جزءاً من أساس القصة التى تقوم عليها المسرحية وليس جزءاً من أساس المسرحية ذاتها ، ومع ذلك فإن هذه الأشياء ذاتها تزعجنا أو توقظنا من تجربة الإيهام إن وردت فى اللحظة التى يصل فيها انفعالنا بالمسرحية إلى الذروة . ومثال ذلك تقسيم الملك لير مملكته ونفيه ابنته كورديليا . وبالإضافة إلى مسألة الاحتمال المسرحى هذه نلاحظ أن جميع المزايا فى المسرحية — طالما هى تساهم فى تدعيم الانفعال الباطنى لدى المشاهد — إنما هى عبارة عن وسائل لتحقيق هذه الغاية الرئيسية التى هى خلق حالة الإيهام الإرادى والاحتفاظ بها . ومن هذه المزايا وحدة الاهتمام فى المسرحية ، وإبراز

that must force itself on the auditors' mind as improbable, not because it is improbable (for that the whole play is foreknown to be) but because it cannot but *appear* as such.

But this again depends on the degree of excitement in which the mind is supposed to be. Many things would be intolerable in the first scene of a play that would not at all interrupt our enjoyment in the height of the interest ... And again, on the other hand, many obvious improbabilities will be endured as belonging to the groundwork of the story rather than to the drama, in the first scenes, which would disturb or disentrance us from all illusion in the acme of our excitement, as, for instance, Lear's division of his realm and banishment of Cordelia. But besides this dramatic probability, all the other excellencies of the drama, as unity of interest, with distinctness and subordination of the characters, appropriateness of style, nay, and the charm of language and

بعض الشخصيات وإخضاع البعض الآخر أو جعله ثانوياً ، وتناسب الأسلوب بل وجمال اللغة والأفكار والعواطف التي ينشدها الكاتب لذاتها .

(« نقد كولريج لشكسبير » - الجزء الأول ، ص ١٢٧ - ١٣٠)

sentiment for their own sakes, yet still as far as they tend to increase the inward excitement, are all means to this chief end, that of producing and supporting this willing illusion.

(*Goleridge's Shakespearean Criticism*, vol. i., pp. 127-130)

النص السادس

دلائل القدرة الشعرية

لقد حاولت أن أتعرف على الصفات فى القصيدة التى يمكن أن نعتبرها إرهابات للقدرة الشعرية الحقة أو علامات مميزة لها ، باعتبار أن هذه القدرة الشعرية شئ يختلف عن مجرد الموهبة العامة — تلك الموهبة التى تدفعها إلى تأليف الشعر ظروف عارضة أو الإرادة المحضة بدلا من الإلهام الذى يصدر عن طبيعة عبقرية خلّاقة . وقد بدا لى أثناء هذا البحث أننى لن أفعل خيراً من أن أفحص باكورة إنتاج ذلك الرجل العبقرى الكبير الذى ربما لم تنتج لنا الطبيعة البشرية عبقرية تضاهيه ، ألا وهو شكسبير ذو الآفاق اللامتناهية . فاخترت بقصد الدراسة قصيدتيه « فيوس وأدويس » و « لوكريس » ، وفيهما يجد المرء إرهابات أكثر دلالة على قوة عبقريته ، وفى الوقت عينه يجد الأدلة الواضحة على عدم اكتمال نضجها . وقد خلصت منهما بالملاحظات الآتية باعتبارها

6. The Specific Symptoms of Poetic Power

I have endeavoured to discover what the qualities in a poem are, which may be deemed promises and specific symptoms of poetic power, as distinguished from general talent determined to poetic composition by accidental motives, by an act of the will, rather than by the inspiration of a genial and productive nature. In this investigation, I could not, I thought, do better, than keep before me the earliest work of the greatest genius, that perhaps human nature has yet produced, our *myriad-minded* Shakespeare. I mean the "Venus and Adonis," and the "Lucrece"; works which give at once strong promises of the strength, and yet obvious proofs of the immaturity, of his genius. From these

المميزات التى تتصف بها العبقرية الشعرية الأصيلة بوجه عام .

١ - لأننى أعتقد أنه من الإرهاصات المرضية جداً فى تأليف الشاب الولع بالصوت الغنى العذب حتى وإن كان فى ذلك إفراط معيب . ذلك بالطبع إذا كان من الواضح أن الموسيقى فى شعره أصيلة ، وليست نتيجة تقليد آلى سهل . ولن يستطيع الرجل الذى تخلو روحه من الموسيقى أن يصبح شاعراً أصيلاً أبداً . فالصور (حتى ولو كانت مستقاة من الطبيعة ولا سيما حين يكون مصدرها الكتب مثل كتب الأسفار والرحلات وعلم الأحياء) شأنها شأن الأحداث المثيرة والأفكار الصادقة والمشاعر الشخصية أو العائلية الشيقة ، كل هذه الأشياء بالإضافة إلى فن جمعها أو صياغتها فى صورة قصيدة . قد يستطيع أى فرد موهوب وعلى قدر من الاطلاع أن يكتسبها بالجهود المتصل كما يكتسب المرء حرفة من الحرف . . . أما الإحساس بالمتعة الموسيقية بالإضافة إلى القدرة على توليد هذا الإحساس لدى الغير فإنما هو هبة الخيال وحده . ومن الممكن تنمية هذا الإحساس وثقيفه . ولكنه يستحيل تعلمه ، مثله فى ذلك مثل القدرة على خلق

I abstracted the following marks, as characteristics of original poetic genius in general.

1. The delight in richness and sweetness of sound, even to a faulty excess, if it be evidently original, and not the result of an easily imitable mechanism, I regard as a highly favourable promise in the compositions of a young man. "The man that hath not music in his soul" can indeed never be a genuine poet. Imagery (even taken from nature, much more when transplanted from books, as travels, voyages, and works of natural history); affecting incidents; just thoughts; interesting personal or domestic feelings; and with these the art of their combination or intertexture in the form of a poem; may all by incessant effort be acquired as a trade, by a man of talents and much reading. . But the sense of musical delight, with the power of producing it, is a gift of imagination; and this together with the power of reducing multitude into unity of effect, and modifying a series of thoughts by some one

أثر موحد من الكثرة وعلى تعديل سلسلة من الأفكار بواسطة فكرة واحدة سائدة أو انفعال واحد مهيم. إن هذه هي الأشياء التي يصدق عليها المثل القائل بأن المرء يولد شاعراً ولا يمكنه أن يصبح شاعراً عن طريق الصنعة .

٢ - والإرهاص الثاني للعبقرية هو اختيار الشاعر موضوعات نائية جداً عن ظروفه الخاصة ومواضع اهتمامه الفردى . لقد وجدت على الأقل أنه حينما يستمد الشاعر موضوعه مباشرة من إحساساته وتجاربه الشخصية فإن جودة قصيدته تصبح موضع شك وتكون عادة دليلاً زائفاً على القدرة الشعرية الأصيلة . . .

٣ - لقد سبق أن لاحظنا أن الصور وحدها مهما بلغ جمالها ومهما كانت مطابقاً للواقع ومهما عبر عنها الشاعر بدقة ليست هي الشيء الذي يميز الشاعر الصادق . وإنما تصبح الصور معياراً للعبقرية الأصيلة حين تشكلها عاطفة سائدة أو مجموعة من الأفكار والصور المترابطة أثارتها عاطفة سائدة . أو حينما تتحول فيها الكثرة إلى الوحدة والتتالي إلى لحظة واحدة أو أخيراً حينما يضاف إليها الشاعر من روحه حياة إنسانية وفكرية . . .

predominant thought or feeling, may be cultivated and improved, but can never be learned. It is in these that "poeta nascitur non fit."

2. A second promise of genius is the choice of subjects very remote from the private interest and circumstances of the writer himself. At least I have found, that where the subject is taken immediately from the author's personal sensations and experiences, the excellence of a particular poem is but an equivocal mark, and often a fallacious pledge, of genuine poetic power...

3. It has been before observed that images, however beautiful, though faithfully copied from nature, and as accurately represented in words, do not of themselves characterize the poet. They become proofs of original genius only as far as they are modified by a predominant passion; or by associated thoughts or images awakened by that passion; or when they have the effect of reducing multitude to unity, or succession to an instant; or lastly, when a human and intellectual life is transferred to them from the poet's own spirit...

٤ - والصفة الأخيرة التي سأذكرها ، والتي لا مغزى لها إلا بالإضافة إلى الصفات الأخرى ولو أنه بدونها لا تتحقق هذه الصفات بمقدار كبير ، وحتى إذا افترضنا أنها وجدت بدون هذه الصفة فإنها لن تدل إلا على ومضات خاطفة زائلة وقوة لا تلبث أن تخبو وتأفل ، هذه الصفة هي عمق التفكير وطاقته . فلم يتمكن أحد حتى الآن من أن يصبح شاعراً كبيراً بدون أن يكون فيلسوفاً عميقاً . وذلك لأن الشعر هو زهرة المعرفة الإنسانية وعبرها . هو زهرة الأفكار الإنسانية وعواطف الإنسان وانفعالاته ولغته . . .

(« سيرة أدبية » ، الجزء الثاني ، ص ١٣ - ١٩)

4. The last character I shall mention, which would prove indeed but little, except as taken conjointly with the former; yet without which the former could scarce exist in a high degree, and (even if this were possible) would give promises only of transitory flashes and a meteoric power; is DEPTH and ENERGY OF THOUGHT. No man was ever yet a great poet, without being at the same time a profound philosopher. For poetry is the blossom and the fragrancy of all human knowledge, human thoughts, human passions, emotions, language.

(*Biographia Literaria*, vol. ii, pp. 13-19).

النص السابع

معياران للشعر الرائع

لقد دفعني غرامى القديم بالبحث الميتافيزيقي إلى محاولة إيجاد أساس متين من الملكات التى يتألف منها العقل الإنسانى ذاته حسب قيمتها وأهميتها ، أساس يمكننى أن أقيم عليه آرائى بصفة قاطعة . وهكذا كنت أقدر قيمة القصيدة أو الكلام حسب الملكة أو المصدر الذى تنبع منه اللذة التى تثيرها القصيدة أو الكلام . وقد خرجت من شتى قراءاتى وتأملاتى بحكمتين نقديتين يتضمنان فى نظرى شروط الأسلوب الشعرى ومعاييره . الحكمة الأولى هى أن القصيدة ذات القوة الأصيلة التى تستحق اسم الشعر بمعناه الجوهري ليست القصيدة التى منحتنا قراءتها أكبر مقدار من اللذة ، وإنما هى القصيدة التى تعطينا أكبر مقدار من اللذة حينما نعود إلى قراءتها . والحكمة الثانية هى أنه إذا أمكن ترجمة الأبيات أو

7. Two Criteria of Poetic Excellence

Actuated by my former passion for metaphysical investigations, I laboured at a solid foundation, on which permanently to ground my opinions, in the component faculties of the human mind itself, and their comparative dignity and importance. According to the faculty or source, from which the pleasure given by any poem or passage was derived, I estimated the merit of such poem or passage. As the result of all my reading and meditation, I abstracted two critical aphorisms, deeming them to comprise the conditions and criteria of poetic style; first, that not the poem which we have *read*, but that to which we *return*, with the greatest pleasure, possesses the genuine power, and claims the name of *essential poetry*. Second, that whatever lines can be translated into other words of the same language, without diminution of their significance, either in sense, or in any worthy feeling, are so far vicious in their diction.

الأسطر إلى ألفاظ مختلفة من نفس اللغة بدون أن يقلل ذلك من مدلولها سواء في المعنى أم في الارتباطات أم في أى إحساس ذى قيمة فإن هذه الآيات أو الأسطر لابد معيبة في عبارتها . ويجب أن يلاحظ أننى لا أدرج تحت الإحساس ذى القيمة تلك اللذة التى يشعر بها القارئ بسبب الجدة فقط أو بسبب رغبة الكاتب فى استثارة إعجاب القارئ بقدراته . . . إن إعجابنا الأصيل بالشاعر الكبير عبارة عن تيار خفى من الإحساس المستمر نشعر به دائماً فى كل نواحى العمل الفنى ولكنه يندر أن يوجد بمفرده فى صورة انفعال منفصل . لقد تعودت دائماً على أن أقول بجسارة إنه لن يكون أسهل بكثير على المرء أن ينزع حجراً من الأهرامات بيده المجردة من أن يحوّر فى لفظة واحدة أو يغير موضع كلمة فى شعر ميلتون وشكسبير (على الأقل فى أهم نتائجهما) وذلك بدون أن يجعل المؤلف يقول شيئاً مختلفاً عما قاله أو أدنى مما قاله .

(« سيرة أدبية » ، الجزء الأول ، ص ١٤)

Be it however observed, that I excluded from the list of worthy feelings, the pleasure derived from mere novelty in the reader, and the desire of exciting wonderment at his powers in the author... Our genuine admiration of a great poet is a continuous *under-current* of feeling; it is everywhere present, but seldom anywhere as a separate excitement. I was wont boldly to affirm, that it would be scarcely more difficult to push a stone out from the pyramids with the bare hand; than to alter a word, or the position of a word, in Milton or Shakespeare, (in their most important works at least,) without making the author say something else, or something worse, than he does say.

(*Biographia Literaria*, vol. I, pp. 14-15)

النص الثامن

لغة الشعر ولغة النثر — مصدر الوزن وآثاره

« لا يوجد ولا يمكن أن يوجد أى فرق جوهري بين لغة النثر ولغة التأليف الموزون » هذا هو ما يزعمه وردزورث . ولكنى أقول إن النثر نفسه ، على الأقل فى الكتابات التى تتميز بالجلد المطرد ، يختلف ويجب أن يختلف عن لغة التخاطب كما تختلف القراءة عن الحديث . وإذا كان كذلك فمن الطبيعى إذن أن نفترض أن الفرق بين نظام التأليف الشعرى وبين النثر لا بد وأن يكون أكبر من الفرق الذى نتوقع وجوده بين النثر ولغة التخاطب — اللهم إلا إذا كان الفرق الذى ينكر وردزورث وجوده يعنى مجرد الفرق فى الألفاظ باعتبار أن الألفاظ هى المادة المشتركة بين شتى أساليب الكتابة . ولا يعنى الفرق فى الأسلوب ذاته بالمداول المتفق عليه عامة لهذه اللفظة . . .

8. The Language of Poetry and The Language of Prose; The Origin and Effects of Metre.

“There neither is or can be any essential difference between the language of prose and metrical composition.” Such is Mr. Wordsworth’s assertion. Now prose itself, at least in all argumentative and consecutive works, differs, and ought to differ, from the language of conversation; even as reading ought to differ from talking. Unless therefore the difference denied be that of the mere *words*, as materials common to all styles of writing, and not of the *style* itself in the universally admitted sense of the term, it might be naturally presumed that there must exist a still greater between the ordonnance of poetic composition and that of prose, than is expected to distinguish prose from ordinary conversation.

إن ما ينكره وردزورث هو أن لغة الشعر (أى التراكيب الشكلية للألفاظ والعبارات أو النظام الذى تأخذه) تختلف اختلافاً جوهرياً عن لغة النثر
ويدلل وردزورث على صحة موقفه بقوله « إننا لن نجد فقط أن اللغة فى جزء كبير من كل قصيدة جيدة حتى فى أرفع أنواع القصائد وأنبهاها هى بالضرورة لا تختلف عن لغة النثر الجيد اللهم إلا فيما يتعلق بالوزن ، وإنما نجد أيضاً أن أكثر أجزاء هذه القصائد قيمة وتشويقاً هى تلك الأجزاء المكتوبة بلغة هى عنها لغة النثر حينما يكون النثر مكتوباً بأسلوب جيد » . إن المسألة ليست فى إمكان وجود نظام من الكلام فى النثر يكون فى موقعه الملائم إن وضع فى إحدى القصائد ، ولا هى فى إمكان ورود أبيات وجمل جميلة فى القصائد الجيدة قد يكون لها نفس الجمال والانسجام إذا ما وردت فى سياق نثرى . فإن أحداً لم ينكر أو يشك فى هذين الأمرين . إن السؤال الحقيقى هو إذا كانت هناك أساليب فى التعبير وأنظمة من الحمل والتراكيب تكون فى موضعها الطبيعى الملائم فى قطعة نثرية جادة ومع ذلك نهى تفقد ملاءمتها وتجانسها فى الشعر الموزون ؛ والعكس

(Mr. Wordsworth denies) that the language of poetry (i.e. the formal construction, or architecture, of the words and phrases) is *essentially* different from that of prose... (He) assigns as the proof of his position, "that not only the language of large portions of every good poem, even of the most elevated character, must necessarily, except with reference to the metre, in no respect differ from that of good prose, but likewise that some of the most interesting parts of the best poems will be found to be strictly the language of prose, when prose is well written."... The question is not, whether there may not occur in prose an order of words, which would be qually proper in a poem; nor whether there are not beautiful lines and sentences of frequent occurrence in good poems, which would be equally becoming as well as beautiful in good prose; for neither the one nor the other has ever been either denied or doubted by any one. The true question must be, whether there are not modes of expression, a *construction*, and an *order* of sentences, which are in their fit and natural place in a serious prose composition, but would be

أى إذا كنا نجد فى قصيدة جادة نظاماً من الألفاظ والعبارات واستخداماً لما يسمى لغة المجاز واختياراً خاصاً لها من حيث نوعها وترددها والمجال الذى تقال فيه ، ومع ذلك فإن هذه الأشياء ذاتها تصبح نائية معينة إذا وردت فى قطعة من النثر السليم الناضج عن موضوع لا يقل فى خطورته عن موضوع القصيدة . والذى أنادى به هو أن عدم ملائمة كل من هذه العناصر لموضعه بالجديد حين ينقل من الشعر إلى النثر أو العكس ظاهرة تحدث فى معظم الأحيان ، بل إن حدوثها لأمر واجب .

ولهذه الظاهرة أسباب عدة ، يرجع أولها إلى مصدر الوزن . فالوزن فى نظرى مصدره التوازن فى العقل نتيجة الجهد التلقائى الذى يسعى إلى السيطرة على العاطفة الفائرة . ونستطيع بسهولة أن نفسر أيضاً كيف أن العاملين المتصارعين من شأنهما زيادة حدة هذا الصراع (الذى لا ينجم عنه أى ضرر) بدلا من القضاء عليه إذ يشجع كل منهما الآخر ، وكيف أن التوازن بين هذين العاملين المتصارعين اتخذ شكلا منظماً فأصبح هو الوزن (بالمعدل المتفق عليه لهذه اللفظة) وذلك عن طريق تدخل فعل إرادى وحكم واع فى سبيل الحصول على اللذة المتوقعة حدوثها . لو افترضنا أن معطيات قضيتنا هى هذه المبادئ

disproportionate and heterogeneous in metrical poetry; and vice versa, whether in the language of a serious poem there may not be an arrangement both of words and sentences, and a use and selection of (what are called) *figures of speech*, both as to their kind, their frequency, and their occasions, which on a subject of equal weight would be vicious and alien in correct and manly prose. I contend that in both cases this unfitness of each for the place of the other frequently will and ought to exist.

And first from the *origin* of metre. This I would trace to the balance in the mind effected by that spontaneous effort which strives to hold in check the workings of passion. It might be easily explained likewise in what manner this salutary antagonism is assisted by the very state, which it counteracts; and how this balance of antagonists became organized

فإننا نستنبط منها شرطين أصليين يحق للناقد أن يتوقع تحققهما في كل عمل منظوم . أولهما هو أنه بما أن عناصر الوزن مدينة بوجودها إلى حالة من الانفعال الزائد ينبغي للوزن ذاته أن يكون مصحوباً بلغة الانفعال الطبيعية . وثانيهما هو أنه بما أن هذه العوامل تكون الوزن على نحو صناعي أى نتيجة فعل إرادى لأجل مزج اللذة بالانفعال فإنه يجب أن تكون آثار هذه الإرادة واضحة في سائر اللغة المنظومة حسب تدخل هذه الإرادة . هذان الشرطان يجب أن يتوفرا معاً في نفس الوقت ويجب أن يتم التوفيق بينهما ، ولا يكفي أن تكون العلاقة بينهما علاقة شركة وجوار وإنما يتجتم عليهما أن يتحدا اتحاداً تاماً . فلا بد أن تتداخل كل من العاطفة والإرادة إحداهما في الأخرى ولا بد أن يمتزج الدافع التلقائى والغاية الإرادية . ولا يظهر هذا الاتحاد بدوره إلا في غلبة لغة المجاز (التى كانت أصلاً وليدة الانفعال ثم تبنتها الإرادة الآن) غلبة أكثر مما نرغب فيه أو نحتمله لو لم نكن نشجع الانفعال عن قصد ونحتفظ به لأجل تلك اللذة التى في مقدور هذا الانفعال أن يولدها إذا ما خففت الإرادة من حدته وأمسكت بزمامه . وهذا

into *metre* (in the usual acceptation of that term) by a supervening act of the will and judgement, consciously and for the foreseen purpose of pleasure. Assuming these principles, as the data of our argument, we deduce from them two legitimate conditions, which the critic is entitled to expect in every metrical work. First, that, as the *elements* or *metre* owe their existence to a state of increased excitement, so the *metre* itself should be accompanied by the natural language of excitement. Secondly, that as these elements are formed into *metre artificially*, by a *voluntary* act, with the design and for the purpose of blending *delight* with emotion, so the traces of present *volition* should throughout the metrical language be proportionately discernible. Now these two conditions must be reconciled and co-present. There must be not only a partnership, but a union; an interpenetration of passion and of will, of *spontaneous* impulse and of *voluntary* purpose. Again, this union can be manifested only in a frequency of forms and figures of speech (originally the offspring of passion, but now the adopted children of power) greater than would be

الاتحاد لا يستلزم فحسب ، بل إنه ذاته ينزع إلى خلق لغة أكثر حيوية وقدرة على التصوير مما يبدو طبيعياً في أى حالة أخرى غير حالة الاتحاد هذه ، ذلك لأن في هذه الحالة ميثاقاً ضمنياً سابقاً بين الشاعر وقرائه يجعل من حق القراء أن يتوقعوا هذا الضرب وهذه الدرجة من الانفعال المصحوب باللذة ومن واجب الشاعر أن يوفرهما لهم . . .

والسبب الثانى هو آثار الوزن . فإذا كان للوزن في ذاته تأثير بمفرده فإنه ينزع إلى زيادة الحيوية والحساسية في المشاعر العامة وفي الانتباه . ويحدث الوزن هذا الأثر عن طريق إثارة الدهشة من وقت إلى آخر وعن طريق إشباع رغبة الاستطلاع تارة وإثارتها تارة أخرى وهكذا على نحو دقيق جداً حتى إنه يستحيل إدراكه إدراكاً واضحاً في اللحظة الواحدة وإن كان الأثر الكلى الذى يولده كبيراً . ويشبه هذا الأثر الكلى أثر الجو المعقم ، أو الخمر أثناء محادثة على قسط من الحيوية . فهذه الأشياء جميعاً تؤثر تأثيراً كبيراً وإن كنا لا نستطيع أن نلاحظ هذا التأثير وحده منفصلاً عن غيره . ومتى ما أثبرت إحساساتنا واستيقظ

desired or endured, where the emotion is not voluntarily encouraged and kept up for the sake of that pleasure, which such emotion, so tempered and mastered by the will, is found capable of communicating. It not only dictates, but of itself tends to produce, a more frequent employment of picturesque and vivifying language, than would be natural in any other case, in which there did not exist, as there does in the present, a previous and well understood, though tacit, compact between the poet and his reader, that the latter is entitled to expect, and the former bound to supply, this species and degree of pleasurable excitement...

Secondly, I argue from the *effects* of metre. As far as metre acts in and for itself, it tends to increase the vivacity and susceptibility both of the general feelings and of the attention. This effect it produces by the continued excitement of surprise, and by the quick reciprocations of curiosity still gratified and still re-excited, which are too slight indeed to be at any one moment objects of distinct consciousness, yet become considerable in their aggregate influence. As a medicated atmosphere,

انتباهنا فإننا نصاب بخيبة الأمل حينما لا يقدم لنا الطعام المناسب والمادة التي تلائم هذا الانتباه وهذه الأحاسيس . كما نصاب بخيبة الأمل حينما نقفز في الظلام من آخر درجة من السلم بينما نكون قد هيأنا عضلاتنا للقفز من ثلاث أو أربع درجات . . . إن الوزن إذا ما قصد استعماله لأغراض شعرية أشبه ما يكون بالخميرة (ولعل في دقة هذا التشبيه ما يغفر ابتذاله) فالخميرة في ذاتها عديمة القيمة . بل إنها كرهية المذاق . ومع ذلك فهي تضيئ على الشراب الذي تمتزج به بنسب معقولة روحاً وحيوية . . .

إن الوزن بمفرده ليس إلا مثيراً للانتباه . ولذلك فإن استخدامه يدعونا إلى أن نتساءل : لماذا تجب إثارة الانتباه ؟ ولا يصح أن نجيب عن هذا السؤال قائلين إن السبب هو الرغبة في الحصول على اللذة التي يولدها الوزن ذاته : إذ أننا قد وضعنا أن اللذة التي يولدها الوزن لهذه شرطية يعتمد حدوثها على ملاءمة الأفكار والتعبيرات إلى تضاف إليها ضرورة الوزن . وليس بمقدورى أن أتخيل إجابة معقولة عن هذا السؤال غير هذه : إننى أستعمل الوزن لأننى على

or as wine during animated conversation; they act powerfully, though themselves unnoticed. Where, therefore, correspondent food and appropriate matter are not provided for the attention and feelings thus roused, there must needs be a disappointment felt; like that of leaping in the dark from the last step of a stair-case, when we had prepared our muscles for a leap of three or four... For any poetic purposes, metre resembles (if the aptness of the simile may excuse its meanness) yeast, worthless or disagreeable by itself, but giving vivacity and spirit to the liquor with which it is proportionally combined.

Metre in itself is simply a stimulant of the attention, and therefore excites the question : Why is the attention to be thus stimulated ? Now the question cannot be answered by the pleasure of the metre itself : for this we have shown to be conditional, and dependent on the appropriateness of the thoughts and expressions, to which the metrical form is superadded. Neither can I conceive any other answer that can be rationally given, short of this : I write in metre, because I am about to

وشك أن أستخدم لغة مختلفة عن لغة النثر . بل إنه حينما لا تكون اللغة غير لغة النثر يصبح النظم عنه ضعيفاً وذلك مهما كانت أهمية الأفكار التي يستطيع العقل الفلسفي أن يخرج بها من معاني القصيدة ومن الأحداث التي تلور حولها ..

وثالثاً : إنني أستخلص موقفي إزاء هذه المشكلة من الأسباب التي ذكرتها في غير هذا الموضع والتي ينتج عنها أن الوزن هو الشكل المميز للشعر . وأن الشعر يصبح ناقصاً معيماً بدون الوزن . وهكذا لأن الوزن قد ارتبط بالشعر زمناً طويلاً ولأنه يتلاءم معه بشكل خاص فقد أصبح من المحتم أن يكون لكل ما يرتبط بالوزن (حتى وإن لم يكن ذاته شعرياً في جوهره) صفة مشتركة مع الشعر ، فتقوم هذه الصفة بوظيفة الوسيط بينه والوزن أو مرسخ اللون (إذا جاز أن أستعمل اصطلاحاً شائعاً في الكيمياء الصناعية) فتلتصق هذه الصفة العناصر الأخرى بالوزن كما تترسخ هذه المادة الكيماوية اللون بالشئ في عملية الصباغة . إن الشعر كما يؤكد وردزورث بحق ينطوي دائماً على الانفعال ، ويجب أن نفهم هذه اللفظة « انفعال » بأكثر مدلولاتها اتساعاً ، أى بمعنى حالة اضطراب

sue a language different from that of prose. Besides, where the language is not such, how interesting soever the reflections are, that are capable of being drawn by a philosophic mind from the thoughts or incidents of the poem, the metre itself must often become feeble...

Thirdly, I deduce the position from all the causes elsewhere assigned, which render metre the proper form of poetry, and poetry imperfect and defective without metre. Metre therefore having been connected with *poetry* most often and by a peculiar fitness, whatever else is combined with *metre* must, though it be not itself *essentially* poetic, have nevertheless some property in common with poetry, as an intermedium of affinity, a sort (if I may dare borrow a well-known phrase from technical chemistry) of *mordant* between it and the super-added metre. Now poetry, Mr. Wordsworth truly affirms, does always imply *PASSION* : which word must be here understood in its general sense, as an excited

فى الأحاسيس والملكات . ولما كان لكل انفعال نبضه الخاص فإنه له أيضاً طرق التعبير التى تميزه . وإذا ما وجدت تلك الدرجة من العبقرية والموهبة التى تؤهل الكاتب لأن يتطلع إلى شرف لقب شاعر فإن عملية التأليف الشعرى تصبح ذاتها حالة غير عادية من الاضطراب والانفعال ، كما أنه من شأنها أن تولد هذه الحالة الانفعالية . ولا شك أن هذه الحالة غير العادية من الانفعال تبرر وتستلزم تغييراً مماثلاً فى اللغة مثلما تستلزم هذا التغيير الانفعالات الناشئة عن الحب أو الخوف أو الغضب أو الغيرة ، ولو أن التغيير اللغوى فى هذه الحالة لا يكون بنفس الدرجة . ففصلر جيوية الوصف والخطابة عند الشاعرين « دن » و « دريدن » مثلاً هو انفعال الشاعر ذاته الذى يقوم بعملية الوصف وتحمسه البالغ بقدر ما هو الخواطر والصور أو الأحداث التى هى مادة هذا الشعر وموضوعه . فكأنما تسخن العجلات من مجرد سرعة دورانها فتتقد . . .

والسبب الرابع الذى اقترحه . ويتعلق بالسبب السابق إن لم يكن هو نفس السبب مصاعاً فى قالب أعم ، هو الغريزة الروحية السامية لدى الإنسان التى تدفعه إلى البحث عن الوحدة عن طريق التكيف والانسجام ؛ وهى مصدر المبدأ

state of the feelings and faculties. And as every passion has its proper pulse, so will it likewise have its characteristic modes of expression. But where there exists that degree of genius and talent which entitles a writer to aim at the honors of a poet, the very *act* of poetic composition *itself* is, and is *allowed* to imply and to produce, an unusual state of excitement, which of course justifies and demands a correspondent difference of language, as truly, though not perhaps in as marked a degree, as the excitement of love, fear, rage, or jealousy. The vividness of the descriptions or declamations in *DONNE* or *DRYDEN* is as much and as often derived from the force and fervor of the describer, as from the reflections, forms or incidents, which constitute their subject and materials. The wheels take fire from the mere rapidity of their motion...

Fourthly, and as intimately connected with this, if not the same argument in a more general form, I adduce the high spiritual instinct

الذى يجبر سائر الأجزاء المكونة لما هو كلٌ منظم على أن تتكيف بحيث تلائم ما فيه من أجزاء جوهرية ضرورية . وهذه الحجة بالإضافة إلى الحجج السابقة تزداد قوة حينما ندرك أن تأليف القصيدة فن من فنون المحاكاة وأن المحاكاة تختلف عن التقليد في أنها تتكون إما من انتشار العناصر المتشابهة في مجال متباين في أساسه وإما من انتشار العناصر المتباينة في مجال في أساسه متشابه . وأخيراً لأننى أحتكم إلى تجارب أكبر الشعراء في جميع الأقطار والعصور باعتبارها تؤيد النتيجة التى وصلنا إليها مما سبق ، وهى أنه قد يوجد اختلاف جوهرى بين لغة النثر ولغة الكلام الموزون ، بل إن هذا الاختلاف الجوهرى قائم فعلاً ووجوده أمر واجب وهذا بجميع مدلولات لفظة « جوهرى » اللهم إلا تلك المدلولات التى من البديى أننا لا نقصدها .

(« سيرة أدبية » - الجزء الثانى ، ص ٤٥ - ٥٧)

of the human being impelling us to seek unity by harmonious adjustment, and thus establishing the principle, that *all* the parts of an organized whole must be assimilated to the more *important* and *essential* parts. This and the preceding arguments may be strengthened by the reflection, that the composition of a poem is among the *imitative* arts; and that imitation, as opposed to copying, consists either in the interlusion of the SAME throughout the radically DIFFERENT, or of the different throughout a base radically, the same.

Lastl, I appeal to the practice of the best poets, of all countries and in a l ages, as *authorizing* the opinion (*deduced* from allthe foregoing) that in ever, import of the word ESSENTIAL, which would not here involve a mere truism, there may be, is, and ought to be an *essential* difference between the language of prose and of metrical composition.

(*Biographia Literaria*, vol. ii, pp. 45-57).

النص التاسع

الفن وسيط بين الطبيعة والإنسان

الفن بمعناه العام الذى يشمل الرسم والنحت والمعمار والموسيقى هو الوسيط بين الطبيعة والإنسان وهو الذى يوفق بينهما . إنه إذن القوة التى تضيئ على الطبيعة عنصراً إنسانياً وتخلع أفكار الإنسان وعواطفه على كل ما يصلح أن يكون موضوعاً لتأملاته . واللون والشكل والحركة والصوت هى العناصر التى يجمعها الفن ويشكلها ويخلق منها الوحدة حينما يفرض عليها معنى خلقياً معيناً . . .

نحن جميعاً نعلم أن الفن يحاكي الطبيعة . ولا شك أن الحقائق التى آمل أن أوصلها لن يكون فيها جديد على الإطلاق إذا كان الناس جميعاً يقصدون نفس الشيء بلفظتى « المحاكاة » و « الطبيعة » . ولكننا نبالغ فى إطرء الإنسانية عامة إن افترضنا أن هذا هو الواقع ولنبدأ بمناقشة لفظة المحاكاة . إن الصورة التى يتركها الختم فى الشمع ليست محاكاة وإنما هى تقليد أو نسخة منقولة عن الأصل ،

9. Art Is The Mediatrix Between Nature and Man.

Art, used collectively for painting, sculpture, architecture and music, is the mediatrix between, and reconciler of, nature and man. It is, therefore the power of humanizing nature, of intusing the thoughts and passions of man into everything which is the object of his contemplation; color, form, motion, and sound, are the elements which it combines, and it stamps them into unity in the mould of a moral idea...

We all know that art is the imitatrix of nature. And, doubtless, the truths which I hope to convey would be barren truisms, if all men meant the same by the words "imitate" and "nature." But it would be flattering mankind at large, to presume that such is the fact. First, to

بينما الختم ذاته محاكاة . فلا بد من وجود عنصرين معاً في المحاكاة ، بل لا بد من إدراك وجودهما معاً . هذان العنصران اللذان تتألف منهما المحاكاة هما التشابه والاختلاف . ولا بد من اتحاد هذين العنصرين المتقابلين في كل إنتاج فني أصيل . وللفتان الحرية في النظر إلى الموضوع من أى زاوية يشاء طالما يتمكن من إحداث هذا التأثير المرغوب فيه في نفوسنا بشكل ملموس : وأقصد بهذا التأثير أن يجعلنا ندرك في نتاجه التشابه فيما هو مختلف والاختلاف فيما هو متشابه والتوفيق بين عنصرى الاختلاف والتشابه . وإذا لم يوجد سوى التشابه وحده بين العمل والطبيعة أدى ذلك إلى إثارة اشمئزازنا ، وكلما كمل الخداع زاد الأثر البغيض الذى يولده العمل الفني في نفوسنا . ولماذا نفر من كل ما هو مجرد تقليد للطبيعة ، مثل التماثيل المصنوعة من الشمع للرجال والنساء ؟ الجواب هو أننا لا نجد فيها الحركة والحياة اللتين نتوقعهما فيها . فهى تصدمنا كما تصدمنا الأكاذيب ، ولا نلبث أن نجد في تفاصيلها التى أثارت اهتمامنا في بادئ الأمر ما يبعدنا أكثر عن الحقيقة . فنحن نبدأ بافتراض أن ما نراه هو الحقيقة الحية ولكننا نحيب ظننا ويصيبنا الاشمئزاز حينما نتبين أننا كنا مخدوعين فيها . أما في

imitate. The impression on the wax is not an imitation, but a copy, of the seal; the seal itself is an imitation... In all imitation two elements must coexist, and not only coexist, but must be perceived as coexisting. These two constituent elements are likeness and unlikeness, or sameness and difference, and in all genuine creations of art there must be a union of these disparates. The artist may take his point of view where he pleases, provided that the desired effect be perceptibly produced, — that there be likeness in the difference, difference in the likeness, and a reconciliation of both in one. If there be likeness to nature without any check of difference, the result is disgusting, and the more complete the delusion, the more loathsome the effect. Why are such simulations of nature, as waxwork figures of men and women, so disgraceable ? Because, not finding the motion and the life which we expected, we are shocked as by a falsehood, every circumstance of detail, which

حالة العمل الفني الذى تتحقق فيه المحاكاة الأصلية فنحن نسلم بالاختلاف التام بينه وبين الحقيقة فى بادية الأمر ثم نجد بعد ذلك لذة فى رؤية كل تفصيل طبيعى جديد فى العمل يقربنا من الحقيقة . والمبدأ الجوهرى الذى يقوم عليه كل هذا هو بلا شك ما فى قلب الإنسان من حب للحقيقة ومن رعب من الكذب . والنقطة الثانية التى سنناقشها تتعلق بالطبيعة . يجب علينا أن نحاكى الطبيعة ! نعم . ولكن أى ناحية فى الطبيعة ؟ أنحاكى الطبيعة بأسرها ؟ لا وإنما ما فى الطبيعة من جمال . ولكن ما هو الجمال إذن ؟ وما طبيعة الشيء الجميل ؟ نستطيع أن نضع الإجابة فى صيغة مجردة فنقول إن الجمال هو تحويل الكثرة إلى الوحدة ومزج العناصر المختلفة ، وفى صيغة المحسوسة فنقول إنه اتحاد المنسق أو البديع بالحوى . فالجمال فى الشكل المنظم الجامد يعتمد على النظام الشكلى وأحط أنواع هذا النظام هو المثلث فى صوره المختلفة كما نجد فى البلور وفى المعمار . إلخ . أما العضوى الحى فليس جماله فى مجرد شكله المنظم الذى يولد الإحساس بالعنصر الشكلى فيه ، كما أنه لا يعتمد على أى شىء خارجه . وقد يوجد الجمال فى

before induced us to be interested, making the distance from truth more palpable. You set out with a supposed reality and are disappointed and disgusted with the deception; whilst, in respect to a work of genuine imitation, you begin with an acknowledged total difference, and then every touch of nature gives you the pleasure of an approximation to truth. The fundamental principle of all this is undoubtedly the horror of falsehood and the love of truth inherent in the human breast...

Secondly, as to nature. We must imitate nature ! yes, but what in nature, — all and everything ? No, the beautiful in nature. And what then is the beautiful ? What is beauty ? It is, in the abstract, the unity of the manifold, the coalescence of the diverse; in the concrete, it is the union of the shapely (*formosum*) with the vital. In the dead organic it depends on regularity of form, the first and lowest species of which is the triangle with all its modifications, as in crystals, architecture, & C.; in the living organic it is not mere regularity of form, which would produce a sense of formality; neither is it subservient to any thing

موضوع لا يبعث على اللذة في ذاته وإنما يكون جماله في تناسب أجزائه جميعاً بحيث تخلق كلا موحداً . ولا يرجع جمال الشيء الجميل إلى ما ارتبط به في أذهاننا من أشياء كما هي الحال في الشيء اللذيذ . بل قد ينتج جمال الشيء عن هدم الارتباطات التي نكون قد كونها حول الشيء . ولا يختلف الجمال باختلاف الأفراد والأمم . كما يزعم البعض ، كذلك لا علاقة للجمال بفكرة الخير أو الصلاحية أو المنفعة . إن الإحساس بالجمال إحساس حدسي ، والجمال هو كل ما يبعث على اللذة الخالية من المنفعة والتي لا علاقة لها بالمنفعة بل والتي تنافياها . وإذا قلنا الفنان مجرد الطبيعة أى مجرد الموضوعات المخلوقة فإنه بذلك ينافس الطبيعة منافسة لا جدوى منها . صدقنى إن على الفنان أن يعرف جيد المعرفة الجوهر أو الطبيعة الخلاقة الإيجابية ، وهذا يفترض وجود رابطة بين الطبيعة بمعناها الأسمى وروح الإنسان .

وتختلف حكمة الطبيعة عن حكمة الإنسان في أن الطبيعة يتحقق فيها في نفس الوقت الحطة والتنفيذ معاً ، فالفكرة والإنتاج هما نفس الشيء أو هما

beside itself. It may be present in a disagreeable object, in which the proportion of the parts constitutes a whole; it does not arise from association, as the agreeable does, but sometimes lies in the rupture of association; it is not different to different individuals and nations, as has been said, nor is it connected with the ideas of the good, or the fit, or the useful. The sense of beauty is intuitive, and beauty itself is all that inspires pleasure without, and aloof from, and even contrarily to, interest.

If the artist copies the mere nature, the *natura naturata*, what id e rivalry ! Believe me, you must master the essence, the *natura naturans*, which presupposes a bond between nature in the higher sense and the soul of man .

The wisdom in nature is distinguished from that in man by the co-instantaneity of the plan and the execution; the thought and the product are one, or are given at once; but there is no reflex act, and

موجودان في الطبيعة في نفس اللحظة . ولكن الطبيعة لا تعي بذاتها ، ولذلك فليس لديها مسئولية خلقية . أما الإنسان فلهذه الوعي والحرية والاختيار ، ولذلك فهو على رأس المخلوقات المربية جميعاً . وفي موضوعات الطبيعة نرى كما لو كنا ننظر في مرآة جميع العناصر والخطوات والعمليات العقلية الممكنة التي تسبق الوعي وبالتالي تسبق عملية التفكير في صورتها المكتملة . والعقل الإنساني هو بمثابة البؤرة التي تتركز فيها أشعة العقل التي تنتشر في شتى صور الطبيعة . وسر العبقرية في الفنون الجميلة هو في وضع هذه الصور الطبيعية في علاقات معينة وفي جمعها وتشكيلها بحيث تلامس حدود العقل الإنساني ، فهي تستنبط من هذه الصور الأفكار الخلقية التي تنزع الصور ذاتها نحوها وتفرض عليها أيضاً هذه الأفكار بحيث تجعل من العالم الخارجى عالماً باطناً ومن العالم الباطن عالماً خارجياً . وهكذا فالعبقرية في الفنون الجميلة هي التي تجعل الطبيعة فكراً والفكر طبيعة . وهل أجروا على أن أضيف إلى ذلك أن الرجل العبقري ينتج وهو يحس بأن الجسد ليس إلا قوة تكافح كي تصير عقلاً أي أن الجسد في جوهره ليس إلا عقلاً ؟

hence there is no moral responsibility. In man there is reflection, freedom, and choice; he is, therefore, the head of the visible creation. In the objects of nature are presented, as in a mirror, all the possible elements, steps, and processes of intellect antecedent to consciousness, and therefore to the full development of the intelligential act; and man's mind is the very focus of all the rays of intellect which are scattered throughout the images of nature. Now so to place these images, totalized, and fitted to the limits of the human mind, as to elicit from, and to superinduce upon, the forms themselves the moral reflections to which they approximate, to make the external internal, the internal external, to make nature thought, and thought nature, — this is the mystery of genius in the Fine Arts. Dare I add that the genius must act on the feeling, that body is but a striving to become mind, — that it is mind in its essence !

وفى كل عمل فنى يتحقق التوفيق بين الخارجى والباطن ، ويسمى الوعى اللاوعى بميسمه فيظهر الوعى فى اللاوعى . . . والرجل العبرى هو الذى يجمع بين الإثنين ولهذا السبب يجب عليه أن يشارك فيهما معاً . وهكذا نجد فى العبرية ذاتها نشاطاً لا واعياً ، بل إن هذا النشاط اللاوعى هو ذاته العبرية التى عند الرجل العبرى . هذا هو العرض السليم للقاعدة التى تقول إن واجب الفنان أن يبعد نفسه عن الطبيعة أولاً حتى يمكنه أن يعود إليها بعد ذلك بفاعلية تامة . ولماذا يجب عليه أن يفعل ذلك ؟ لأنه إذا بدأ بعملية النقل الشاقة فإنه لن ينتج سوى أفنعة جامدة ولن يخلق صوراً تنبض بالحياة . واجبه أن يخلق من عقله هو صوراً طبقاً لقوانين العقل الصارمة حتى يعود ذاته على التوفيق بين الحرية والقانون وعلى الجمع بين دوافع الطاعة فى نفسه والأوامر التى يجب عليه أن يطيعها ، وهو الشئ الذى يقربه جداً من الطبيعة ويمكنه من فهمها . إنه يبعد نفسه عنها فترة من الزمن حتى يتسنى لروحه — التى تنبع من نفس أصل الطبيعة — أن تتعلم لغة الطبيعة الصامتة فى عناصرها الأولية قبل أن يقترب من تراكيبها اللانهائية التى تكونها هذه العناصر .

In every work of art there is a reconciliation of the external with the internal; the conscious is so impressed on the unconscious as to appear in it . . . He who combines the two is the man of genius; for that reason he must partake of both. Hence there is in genius itself an unconscious activity; nay, that is the genius in the man of genius. And this is the true exposition of the rule that the artist must first cloign himself from nature in order to return to her with full effect. Why this ? Because if he were to begin by mere painful copying, he would produce masks only, not forms breathing life. He must out of his own mind create forms according to the severe laws of the intellect, in order to generate in himself that co-ordination of freedom and law, that involution of obedience in the prescript, and of the prescript in the impulse to obey, which assimilates him to nature, and enables him to understand her. He merely absents himself for a season from her, that his own spirit, which has the same ground with nature, may learn her unspoken language

على الفنان أن يحاكي ما هو في باطن الشيء وما هو في حالة نشاط خلف الصورة والشكل ، وما يتحدث إلينا عن طريق الرموز: أى عليه أن يحاكي روح الطبيعة مثلما يقلد المرء عن غير وعى منه أولئك الذين يحبهم. فهذه الوسيلة وحدها يستطيع الفنان أن يأمل في إنتاج موضوع طبيعي بالمعنى الحقيقي للفظه وإنساني في أثره حقاً .

(« سيرة أدبية » الجزء الثانى ص ٢٥٣ - ٢٥٩)

in its main radicals, before he approaches to her endless compositions of them... The artist must imitate that which is within the thing, that which is active through form and figure, and discourses to us by symbols—the *Naturgeist*, or spirit of nature, as we unconsciously imitate those whom we love; for so only can he hope to produce any work truly natural in the object, and truly human in the effect.

(*Biographia Literaria*, vol. II, pp. 253-259)

النص العاشر

العقل والفهم

لا شك أنه سهل علينا أن نقدم تفرقة واضحة بين العقل والفهم لأننا نقصد هذه التفرقة دائماً حينما نتحدث عن الفرق بيننا والحيوانات . فلا أحد يتحدث أبداً عن العقل الحيواني اللهم إلا مجازاً بينما نحن نسلم جميعاً بأن كثيراً من الحيوانات لديها قسط من الفهم يميز تماماً عن مجرد الغريزة . . . كذلك نحن نميز بين درجات مختلفة من الفهم عند الحيوانات ، وقد أثبت لنا علماء الحياة عن طريق الاستقراء أن الفهم يتناسب عادة تناسباً عكسياً مع الغريزة . . . أما العقل فنحن ننكر وجوده في الحيوانات كلية ، أسماها وأحطها على السواء ، وإلا فيجب علينا أن نفترض وجوده فيها كاملاً ونفترض معه أيضاً وجود الوعي بالذات أو الشعور والشخصية والوجود الخائى .

10. Reason And The Understanding

It should seem easy to give the definite distinction of the reason from the understanding, because we constantly imply it when we speak of the difference between ourselves and the brute creation. No one, except as a figure of speech, ever speaks of an animal reason; but that many animals possess a share of understanding, perfectly distinguishable from mere instinct, we all allow... Likewise we distinguish various degrees of understanding there, and even discover from inductions supplied by the zoologists, that the understanding appears (as a general rule) in an inverse proportion to the instinct ... But reason is wholly denied, equally to the highest as to the lowest of the brutes; otherwise it must be wholly attributed to them, and with it therefore self-consciousness, and personality, or moral being.

ولن أعترض على تعريف « ياكوبى » وصديقه « همسترهوس » للعقل الذى ينص على أن العقل هو العضو الذى له نفس العلاقة بالنسبة للموضوعات الروحية ولا هو كلى أبدي ضرورى التى للعين بالنسبة للظواهر المادية العرضية . غير أننا يجب أن نضيف إلى هذا التعريف أن هذا العضو هو وموضوعاته الخاصة به شئ واحد . وهكذا فالله والروح والحقيقة الأبدية . . . إلخ هى موضوعات العقل وهى فى الوقت نفسه جميعاً ذاتها العقل . ونحن نسمى الله العقل الأسمى . . . وكل ما هو معرفة واعية بالذات عقل وبهذا المعنى نستطيع أن نقول إن تعريف العقل بأنه عضو اللاحسوس أو العضو الذى يدرك ما فوق الحس تعريف صادق ، كما أنه يمكن تعريف الفهم (حينما يخلو من العقل أو حينما لا يستخدم العقل بوصفه عيناً إضافية باطنة) بأنه تصور المحسوس أو بأنه الملكة التى بواسطتها نعم الظواهر المدركة وننظمها ، تلك الملكة التى تحتوى وظائفها على قواعد التجربة الخارجية وتشمل إمكان هذه التجربة . وبالاختصار يفترض الفهم موضوعاً يفهم . وقد يكون هذا الموضوع مجرد عمليات الفهم ذاتها أو صوره أى المنطق الصورى ،

I should have no objection to define reason with Jacobi, and with his friend Hemsterhuis, as an organ bearing the same relation to spiritual objects, the universal, the eternal, and the necessary, as the eye bears to material and contingent phenomena. But then it must be added, that it is an organ identical with its appropriate objects. Thus God, the soul, eternal truth, & c. are the objects of reason; but they are themselves reason. We name God, the Supreme Reason... Whatever is conscious self-knowledge is reason; and in this sense it may be safely defined the organ of the supersensuous; even as the understanding wherever it does not possess or use the reason, as another and inward eye, may be defined the conception of the sensuous, or the faculty by which we generalize and arrange the phenomena of perception: that faculty, the functions of which contain the rules and constitute the possibility of outward experience. In short, the understanding supposes something

ولكن الموضوعات « الحقيقية » وهى مادة المعرفة الحققة لا يد أن توفرها الحواس للفهم أو نستطيع أن نقول إن الحواس تكشفها له . وفهم الحيوانات العليا يحتوى على الحواس الخارجية فقط ولهذا فهو قاصر على الموضوعات المادية فقط . أما فهم الإنسان فهو يشمل أيضاً حاسة باطنة ومن ثم القدرة على التعرف إلى الحقائق الخفية أو الموضوعات الروحية . هذه الحاسة الباطنة هى العقل . كذلك قد يوجد الفهم والتجربة بدون العقل ، ولكن العقل لا يمكن وجوده بدون الفهم . غير أن العقل لا يكشف نفسه ولا يستطيع أن يكشف نفسه إلا فى الفهم ومن خلال الفهم الذى كان يسميه كتابنا القدامى غالباً مثل « هوكر » و « بيكون » و « هوبز » بالتفكير المنطقي أو ملكة التفكير . . . وبالإجمال نقول إن الفهم الإنسانى يشمل عضوين متميزين : الحواس الخارجية والحاسة الباطنة أو « عين العقل » التى هى العقل . . . وعلى هذا النحو نوفق بين ما وعدنا الله به من الكشف حينما قال « إن من حلت عليهم بركة الله سيشهدون الله » وبين قول القديس يوحنا « إن أحداً لم يشاهد الله أبداً » .

that is understood. This may be merely its own acts or forms, that is, formal logic; but *real* objects, the materials of substantial knowledge, must be furnished, we might safely say revealed, to it by organs of sense. The understanding of the higher brutes has only organs of outward sense, and consequently material objects only; but man's understanding has likewise an organ of inward sense, and therefore the power of acquainting itself with invisible realities or spiritual objects. This organ is his reason. Again, the understanding and experience may exist without reason. But reason cannot exist without understanding; nor does it or can it manifest itself but in and through the understanding, which in our elder writers is often called *discours*, or the discursive faculty, as by Hooker, Lord Bacon, and Hobbes ... In short, the human understanding possesses two distinct organs, the outward sense, and "the mind's eye" which is reason... In this way we reconcile the promise or revelation, that the blessed will see God, with the declaration of

وهناك استعمال آخر للفظة العقل ينشأ عن الاستعمال السابق ، إلا أنه أقل وضوحاً منه وأكثر عرضة لإساءة الفهم . وفي هذا الاستعمال الآخر تعني لفظة العقل الفهم حينما يستخدم العقل باعتبار أن العقل هو العضو الذى عن طريقه وحده نصل إلى فكرة الضرورة والكلية . . . وأفضل تعريف للعقل بهذا المدلول الضيق المستمد من المعنى السابق هو ما يوجد فى الشطر الثالث من الجملة الآتية التى نصف فيها الفهم بعملياته الثلاث : أولاً (الحس) وهو التأثيرات التى تأتىنا عن طريق الحواس . ثانياً (الفهم) وهو الذى يجمع هذه التأثيرات المتعددة ويحيلها إلى تصورات جزئية ويكون التجربة عن طريق إخضاع هذه التصورات إلى قواعد حسب مشابهاً للملاحظات السابقة . ثالثاً (العقل) وهو يخضع هذه التصورات وقواعد التجربة إلى مبادئ مطلقة أو قوانين ضرورية ، وهكذا فهو أيضاً يكون العلم عن طريق تبيان كيفية إمكان الموضوعات التى أثبتت تجاربنا أنها ذات وجود حقيقى .

(« الصديق » ص ٩٥ - ٩٦)

St. John, God hath no one seen at any time...

There is another use of the word reason, arising out of the former indeed, but less definite, and more exposed to misconception. In this latter use it means the understanding considered as using the reason, so far as by the organ of reason only we possess the ideas of the necessary and the universal ... In this narrower and derivative sense the best definition of reason, which I can give, will be found in the third member of the following sentence, in which the understanding is described in its threefold operation... The first (sense) is impressed through the organs of sense; the second (understanding) combines these multifarious impressions into individual notions, and by reducing these notions to rules, according to the analogy of all its former notices, constitutes experience; the third (reason) subordinates both these notions and the rules of experience to absolute principles of necessary laws : and thus concerning objects, which our experience has proved to have real existence, it demonstrates moreover, in what way they are possible, and in doing this constitutes science.

(*The Friend*, pp. 95-97).

النص الحادى عشر

العقل العملى

العقل هو القوة التى تمكننا من الوصول إلى الاعتقادات الكلية الضرورية ، هو منبع الحقائق التى نسمو على الحس والتى دليها فى ذاتها ، وهو أيضاً جوهر هذه الحقائق . ويتميز وجوده فى أى قضية تصدق صدقاً ضرورياً . وقد تكون هذه الضرورة شرطية حينما تطبق حقائق العقل على وقائع التجربة أو على قواعد الفهم ومبادئه . إلا أن هذه الضرورة تكون مطلقة حينما يكون موضوع العقل هو ذاته وليد العقل ونتاجه . وهكذا ينشأ تمييز فى داخل العقل ذاته مصدره الطريقة التى نطبق العقل بها والموضوع الذى نطبقه عليه . أى حسبما نعتبر هذه الهبة نفسها أى العقل أساساً للمبادئ الشكلية أو مصدرها للمعاني . فحينما نتأمل العقل بالإشارة إلى الحقيقة الشكلية (أو المجردة) بالذات يصبح العقل حينئذ العقل النظرى ، أما حينما نتأمله بالإشارة إلى الحقيقة الواقعة (أو الخلقية) أى

11. Practical Reason

Reason is the Power of Universal and necessary Convictions, the Source and Substance of Truths above Sense, and having their evidence in themselves. Its presence is always marked by the *necessity* of the position affirmed; this necessity being *conditional*, when a truth of Reason is applied to Facts of Experience, or to the rules and maxims of the Understanding; but *absolute*, when the subject matter is itself the growth or offspring of the Reason. Hence arises a distinction in the Reason itself, derived from the different mode of applying it, and from the objects to which it is directed : accordingly as we consider one and the same gift, now as the ground of *formal* (or abstract) truth, it is the *speculative* reason; but in reference to *actual* (or moral) truth, as the

باعتباره منبعاً للمعانى ونور الضمير حيثئذ نسميه العقل العمل . وحينما ينخفض الفرد نفسه للنور الكلى وتصبح إرادته الجزئية لإرادة العقل فإنه حينئذ يبعث من جديد والعقل فى هذه الحال يكون هو « روح » الرجل ، المبعوث ، تلك الروح التى عن طريقها يتمكن الفرد من الاتصال بالروح القدس اتصالاً يبعث فيه الحياة . وسر الخلاص (المسيحى) هو أن هذا الفعل أصبح ممكناً للإنسان بواسطة المسيحية . . .

أما أحكام الفهم فهى تسرى بالنسبة لموضوعات الحس فقط ، تلك الموضوعات التى تفكر فيها حسب صور الفهم . فالفهم إذن كما عرفه « لينون » هو « الملكة التى نحكم بها طبقاً للحواس » . ولهذا فنحن نضيف إلى الفهم صفة « الإنسانى » دون أى تكرار فى المعنى فتتحدث عن الفهم الإنسانى مميزين بذلك بينه وفهم الكائنات التى هى أسمى أو أدنى من الإنسان . ولكن لا يوجد عقل إنسانى بالمعنى الذى وصحناه هنا للفظه العقل . إذ لا يوجد ولا يمكن أن يوجد أكثر من عقل واحد .

(« عون على التأمل » - ص ١٤٣ - ١٤٤)

fountain of ideas, and the *light* of the conscience, we name it the *practical* reason. Whenever by self-subjection to this universal light, the will of the individual, the *particular* will, has become a will of reason, the man is regenerate: and reason is then the *spirit* of the regenerated man, whereby the person is capable of a quickening inter-communion with the Divine Spirit. And herein consists the mystery of Redemption, that this has been rendered possible for us...

On the other hand, the Judgments of the Understanding are binding only in relation to the objects of our Senses, which we *reflect* under the forms of the Understanding. It is, as Leighton rightly defines it, "the faculty judging according to sense." Hence we add the epithet *human*, without tautology : and speak of the *human* understanding, in disjunction from that of beings higher or lower than man. But there is, in this sense, no *human* reason. There neither is nor can be but one reason.

(*Aids to Reflection*, George Bell and Sons, 1904, pp. 143-144).

النص الثانى عشر

الفلسفة والدين

القضية الأولى

الحقيقة توازى الوجود فالمعرفة التى لا توجد لها حقيقة توازىها ليست معرفة .
وإذا كنا نعرف فلا بد من وجود شىء نعرفه . فالمعرفة فى جوهرها فعل إيجابى .

القضية الثانية

الحقيقة كلها إما مباشرة وأصلية وإما غير مباشرة أى متفرعة من حقيقة أو
حقائق أخرى . والأولى مطلقة ونرمز لها بـ أ . ا ، بينما الثانية ذات يقين شرطى أو
يعتمد على غيره ونرمز لها على هذا النحو ب ا ، فاليقين الذى مصدره اننسبه
إلى ب . . .

١٢. Philosophy and Religion

Thesis I

Truth is correlative to being. Knowledge without a correspondent reality is no knowledge; if we know, there must be somewhat known by us. To know is in its very essence a verb active.

Thesis II

All truth is either mediate, that is, derived from some other truth or truths; or immediate and original. The latter is absolute, and its formula A.A.; the former is of dependent or conditional certainty, and represented in the formula B.A. The certainty, which adheres in A, is attributed to B.

القضية الثالثة

لذلك يجب أن نبحث عن حقيقة مطلقة في مقلودها توصيل اليقين الذى تحويه ولم تستمده من غيرها إلى قضايا أخرى - حقيقة أساسها فى ذاتها وغير شرطية ونعرفها فقط عن طريقها هي . وبالإجمال واجبنا أن نجد شيئاً موجوداً لأنه فقط موجود . ولكى يكون الشيء على هذا النحو يتحتم عليه ألا يكون له محمول سواه ، على الأقل بمعنى أن سائر محمولاته اللفظية يجب أن تكون مجرد تكرار أو صور لذاته . ويجب أن يكون وجوده أيضاً بحيث يستحيل علينا أن نحتاج إلى علة أو سابق له ، وذلك دون أن نهم بالتناقض .

القضية الرابعة

نستطيع أن نبرهن سلفاً على أنه لا يوجد أكثر من مبدأ واحد تتحقق فيه هذه الصفات . فلو كان هناك اثنان أو أكثر فلا بد أن يحيلنا كلاهما إلى مبدأ ثالث

Thesis III

We are to seek therefore for some absolute truth capable of communicating to other positions a certainty, which it has not itself borrowed; a truth self-grounded, unconditional and known by its own light. In short, we have to find a somewhat which is, simply because it is. In order to be such, it must be one which is its own predicate, so far at least that all other nominal predicates must be modes and repetitions of itself. Its existence too must be such, as to preclude the possibility of requiring a cause or antecedent without an absurdity.

Thesis IV

That there can be but one such principle, may be proved a priori; for were there two or more, each must refer to some other, by which its

للبهنة على أنهما متكافئان ، ونتيجة لذلك لن يكون أى منهما قائماً على أساس ذاته كما يتطلب الافتراض . ونستطيع أن نبرهن على ذلك تجريبياً . فلأننا لا بد أن نبرهن بهذا المبدأ ذاته حينما نكتشفه على أن تصورنا له يتضمن مبادئ أخرى كلية سابقة له .

القضية الخامسة

مثل هذا المبدأ لن يكون مجرد « شئ » أو « موضوع » . فالشئ يكون شيئاً نتيجة لشئ آخر . فالشئ اللانهاى المستقل عن غيره يتضمن تناقضاً لا يقل عن التناقض الذى فى الدائرة اللانهائية أو المثلث الذى لا أضلاع له . كذلك الشئ هو الذى لا يمكن أن يكون موضوعاً لذاته فقط وإنما يتطلب وجود كائن آخر يدركه فيكون موضوعاً له . ولا يمكن تصور موضوع بدون ذات تكون تقيضاً له . فجميع ما هو مدرك يفترض وجود من يدركه . ولا يمكن أن يوجد هذا المبدأ فى ذات بوصفها ذاتاً متميزة عن الموضوع . وهكذا لن نجد المبدأ سواء فى

equality is affirmed; consequently neither would be self-established, as the hypothesis demands. And a posteriori, it will be proved by the principle itself when it is discovered, as involving universal antecedents in its very conception.

Thesis V

Such a principle cannot be any THING or OBJECT. Each thing is what it is in consequence of some other thing. An infinite, independent thing, is no less a contradiction, than an infinite circle or a sideless triangle. Besides a thing is that, which is capable of being an object of which itself is not the sole percipient. But an object is inconceivable without a subject as its anithesis. Omne perceptum percipientem supponit.

But neither can the principle be found in a subject as a subject, contra-distinguished from an object : for unicuique percipienti aliquid

الموضوع منفصلا عن الذات أو في الذات منفصلة عن الموضوع . وبما أنه لا يمكننا أن نتصور ثالثاً إذن لا بد أن يوجد المبدأ فيما هو ليس ذاتاً فحسب وليس موضوعاً فحسب ، وإنما فيما هو وحدة من الإثنين .

القضية السادسة

هذا المبدأ كما وصفناه هنا يكشف نفسه في الأنا التي سأطلق عليها فيما يلي ألفاظ الروح والنفس والشعور بالذات أو الوعي الذاتي بدون تمييز . ففي هذا المبدأ وفيه وحده يتحد الموضوع والذات ، الوجود والمعرفة بمعنى أن أحدهما يتضمن الآخر ويفترضه . وبعبارة أخرى هو ذات تصبح ذاتاً عن طريق ذلك الفعل الذي تتركب فيه ذاتها موضوعياً لنفسها ، ولكنها لا تكون موضوعاً أبداً إلا لنفسها ، وفي حدود ذلك الفعل الذي تصبح عن طريقه ذاتاً . لذلك يمكننا أن نصف هذا المبدأ قائلين إنه نفس القوة تكرر ذاتها دائماً في صورة ذات وموضوع يفترض أحدهما الآخر ولا يمكنهما الوجود إلا باعتبارهما تقيضين .

objicitur perceptum. It is to be found there ore neither in object nor subject taken separately, and consequently, as no other third is conceivable, it must be found in that which is neither subject nor object exclusively, but which is the identity of both.

Thesis VI

This principle, and so characterised, manifests itself in the SUM or I AM; which I shall hereafter indiscriminately express by the words spirit, self, and self-consciousness. In this, and in this alone, object and subject, being and knowing are identical, each involving, and supposing the other. In other words, it is a subject which becomes a subject by the act of constructing itself objectively to itself; but which never is an object except for itself, and only so far as by the very same act it becomes a subject. It may be described therefore as a perpetual self-duplication of one and the same power into object and subject, which presuppose each other, and can exist only as antitheses.

تعليق : وإذا سئلت عن كيفية معرفتي للأنأ فالجواب الوحيد الذى لدى هو أنى أنا لأنى أنا . ولكن مع هذا اليقين المطلق إذا ما سئلت ثانياً كيف أنى أى الشخص الجزئى أصبحت موجوداً فإنى أجيب ، فيما يتعلق بأساس وجودى وليس فيما يتعلق بأساس معرفتى لهذا الوجود ، أجيب بأنى موجود لأن الله موجود أو بأسلوب أدنى إلى الفلسفة فأقول إنى موجود لأنى موجود فى الله .

ولكن إذا ما سمونا بتصورنا للذات أو الأنأ (الجزئى) إلى الذات المطلقة ، والأنأ العظيم الأبدى فحينئذ يتحد الوجود والمعرفة والفكرة والحقيقة ، وبصبح أساس الوجود وأساس معرفة الوجود نفس الشيء : فسر الأنأ المطلق هو ذاته . وهو موجود لأنه يدرك ذاته ويدرك ذاته لأنه موجود .

القضية السابعة

وهكذا إذا كنت أعرف ذاتى من خلال ذاتى فقط فن التناقض أن نطلب محمولاً آخر للذات غير الشعور أو الوعى بالذات . ففى وعى الروح بذاتها فقط

SCHOLIUM. If a man be asked how he *knows* that he is ? he can only answer, *sum quia sum*. But if (the absoluteness of this certainty having been admitted) he be again asked, how he, the individual person, came to be, then in relation to the ground of his *existence*, not to the ground of his *knowledge* of that existence, he might reply, *sum quia Deus est*, or still more philosophically, *sum quia in Deo sum*.

But if we elevate our conception to the absolute self, the great eternal I AM, then the principle of being, and of knowledge, of idea, and of reality; the ground of existence, and the ground of the knowledge of existence, are absolutely identical, *Sum quia sum*; I am, because I affirm myself to be; I affirm myself to be, because I am.

Thesis VII

If then I know myself only through myself, it is contradictory to require any other predicate of self, but that of self-consciousness. Only

يوجد الاتحاد بين الموضوع والتصور ، ففيه فقط يوجد جوهر الروح وهو أنها تصور ذاتها . وإذا كانت هذه الحقيقة إذن هي الحقيقة المباشرة الوحيدة التي تقوم على يقينها حقيقة معرفتنا الجماعية فينتج عن ذلك أن الروح لا تنظر إلا ذاتها في جميع الموضوعات التي تنظر إليها . وإذا أمكن البرهنة على ذلك فإننا نؤكد الحقيقة المباشرة لكل معرفة حدسية . لقد بينا أن الروح التي هي موضوع ذاتها ليست أصلاً موضوعاً وإنما هي ذات مطلقة يمكن أن يصير كل شيء بالنسبة لها ، بما في ذلك ذاتها ، موضوعاً . وهكذا فهي لا بد أن تكون فعلاً لأن كل موضوع بوصفه موضوعاً ميت محدد غير قادر في ذاته على الفعل ومتناه بالضرورة ، ثم إن الروح (التي هي في الأصل وحدة من الموضوع والذات) لا بد لها أن تفصل هذه الوحدة بمعنى من المعاني حتى يتسنى لها أن تعي بها : فتكون ذاتها وغيرها معاً . وبما أن هذا يتضمن فعلاً ينتج إذن أنه يستحيل الوعي أو الشعور بالذات اللهم إلا في الإرادة وبواسطتها . وعلى ذلك فالروح الواعية بذاتها هي إرادة ولا بد لنا أن نفترض أن الحرية هي أساس الفلسفة ولا يمكن استنتاجها منها .

in the self-consciousness of a spirit is there the required identity of object and of representation; for herein consists the essence of a spirit, that it is self-representative. If therefore this be the one only immediate truth, in the certainty of which the reality of our collective knowledge is grounded, it must follow that the spirit in all the objects which it views, views only itself. If this could be proved, the immediate reality of all intuitive knowledge would be assured. It has been shown, that a spirit is that, which is its own object, yet not originally an object, but an absolute subject for which all, itself included, may become an object. It must therefore be an ACT; for every object, is as an *object*, dead, fixed, incapable in itself of any action, and necessarily finite. Again the spirit (originally the identity of object and subject) must in some sense dissolve this identity, in order to be conscious of it : fit alter et idem. But this implies an act, and it follows therefore that intelligence or self-consciousness is impossible, except by and in a will. The self-conscious spirit therefore is a will; and freedom must be assumed as a *ground* of philosophy, and can never be deduced from it.

القضية الثامنة

ما كان أصله موضوعياً لا بد أن يكون بالضرورة متناهياً بوصفه موضوعاً، وهكذا فما أن الروح ليست في أصلها موضوعاً وأن الذات توجد في نقيض الموضوع فلا يمكن أن تكون الروح في أصلها متناهية . ومع ذلك فهي لا يمكنها أن تكون ذاتاً دون أن تصبح موضوعاً ، وبما أنها في أصلها وحدة من الاثنين فلا يمكن تصورهما متناهية فقط ولا يمكن تصورهما لامتناهية فقط ، وإنما تصورهما وحدة فريدة من الاثنين . وفي وجود هذا التناقض وفي التوفيق بينه وفي تكراره نتلخص عملية الخلق والحياة وسرهما .

القضية التاسعة

إن مبدأ الوجود والمعرفة الجماعيين بوصفه إرادة أو فعلاً أولاً تكرر الذات فيه نفسها هو المبدأ غير المباشر الذي يقوم عليه كل علم ، إلا أنه المبدأ المباشر

Thesis VIII

Whatever in its origin is objective, is likewise as such necessarily finite. Therefore, since the spirit is not originally an object, and as the subject exists in antithesis to an object, the spirit cannot originally be finite. But neither can it be a subject without becoming an object, and, as it is originally the identity of both, it can be conceived neither as infinite nor finite exclusively, but as the most original union of both. In the existence, in the reconciling, and the recurrence of this contradiction consists the process and mystery of production and life.

Thesis IX

This principium commune essendi et cognoscendi, as subsisting in a WILL, or primary ACT of self-duplication, is the mediate or indirect

للعلم الكلى وحده أو للفلسفة الصورية أو المثالية وحدها . إذ يجب أن نذكر أن جميع هذه القضايا تشير فقط إلى أحد المحورين اللذين تدور حولهما العلوم ، أى إلى العلم الذى يبدأ بما هو ذاتى ويقصر نفسه عليه بدقة وصرامة تاركاً بذلك الموضوعى (باعتباره موضوعياً صرفاً) للفلسفة الطبيعية أو لعلم الطبيعة الذى يمثل المحور الآخر . وتصورنا للفلسفة بوصفها معرفة منظمة لمجموعة معارفنا (أى بوصفها علم العلوم) يتضمن ضرورة مبدأ أعلى للمعرفة باعتباره مصدر جميع أفعال العقل والإدراك الجزئية والصورة التى تصاحب هذه الأفعال . وكما بينا لا يمكن أن يوجد هذا المبدأ إلا فى فعل الوعى الذاتى وتطوره . نحن لا نبحث فى مبدأ مطلق للوجود وإلا قابلتنا لا شك اعتراضات وجبة كثيرة على نظريتنا ، ولكننا نبحث فى مبدأ مطلق للمعرفة . والنتيجة التى يوصلنا إليها هذان النوعان من العلوم أو نقطة استوائهما هى مبدأ فلسفة كلية غير منفصلة كما وجدت من الحكمة أن أفسر مقدماً فى التعليق على القضية السادسة . وبعبارة أخرى تتحول

principle of every science; but it is the immediate and direct principle of the ultimate science alone, i.e. of transcendental philosophy alone. For it must be remembered, that all these Theses refer solely to one of the two Polar Sciences, namely, to that which commences with, and rigidly confines itself within, the subjective, leaving the objective (as far as it is exclusively objective) to natural philosophy, which is its opposite pole. In its very idea therefore as a systematic knowledge of our collective KNOWING, (scientia scientiae) it involves the necessity of some one highest principle of knowing, as at once the source and accompanying form in all particular acts of intellect and perception. This, it has been shown, can be found only in the act and evolution of self-consciousness. We are not investigating an absolute principium essendi; for then, I admit, many valid objections might be started against our theory; but an absolute principium cognoscendi. The result of both the sciences, or their equatorial point, would be the principle of a total and undivided philosophy, as, for prudential reasons, I have chosen to anticipate in the Scholium to Thesis VI. In other words, philosophy

الفلسفة إلى الدين ويتسع مجال الدين بحيث يشمل الفلسفة . نحن نبدأ بمعرفة الذات حتى ننتهى عند الأنا المطلق ، نبدأ من النفس الفردية بقصد أن نفقدها ونجد النفوس جميعاً في الله .

القضية العاشرة

ولا يبحث الفيلسوف المثالي في الأساس النهائي لمعرفةنا الذى قد يكون خارج حدود هذه المعرفة ، وإنما هو يبحث في معرفتنا ذاتها ، تلك المعرفة التى لا نستطيع نحن أن نتعدها . والبحث في مبدأ معرفتنا يتم في مجال معرفتنا . ولذلك فلا بد أن يكون هذا المبدأ من الأمور التى يمكن معرفتها ، ونحن نقول فقط إن فعل الوعى الذاتى هو في نظرنا مبدأ جميع معرفتنا الممكنة ومنبعها .

(« سيرة أدبية » الجزء الأول - ص ١٨٠ - ١٨٦)

would pass into religion, and religion become inclusive of philosophy. We begin with the I KNOW MYSELF, in order to end with the absolute I am. We proceed from the SELF, in order to lose and find all self in God.

Thesis X

The transcendental philosopher does not inquire, what ultimate ground of our knowledge there may lie out of our knowing, but what is the last in our knowing itself, beyond which *we* cannot pass. The principle of our knowing is sought within the sphere of our knowing. It must be something therefore, which can itself be known. It is asserted only, that the act of self-consciousness is for *us* the source and principle of all *our* possible knowledge.

(*Biographia Literaria*, vol. I, pp. 180-186).

النص الثالث عشر

العقل والدين

إن وظيفة العقل النظرى ، بل غريزته إذا جاز هذا التعبير ، أن يحقق الوحدة بين جميع معارفنا وتصوراتنا . وعلى هذه الوظيفة يعتمد كل مذهب ، وبدونها لن يمكننا التفكير بطريقة مترابطة سواء فى الطبيعة أم فى عقولنا . ولكن هذا غير ممكن إلا بافتراض كائن « واحد » هو أساس الكون وعلمته ، كائن يظل كما هو لا يؤثر فيه الزمان ولا يعثره التغير وسط التغيرات والتتابع الزمنى . وهذا الواحد يتحتم أن نتأمله باعتباره كائناً أبدياً ثابتاً .

حسناً ! كذلك نجد أن المعنى الذى يقوم على أساسه الدين ويفرضه الضمير وتتطلبه الأخلاق يحتوى نفس الحقائق أو على الأقل يحتوى حقائق لا يمكن التعبير عنها فى صيغة مختلفة . إلا أن هذا المعنى كما ينشأ فى عقلنا له صفات إضافية لا نكونها عن طريق التجريد والنفى ، صفات مثل القداسة

13. Reason and Religion

It is the office, and, as it were, the instinct of Reason to bring a unity into all our conceptions and several knowledges. On this all system depends; and without this we could reflect connectedly neither on nature nor our own minds. Now this is possible only on the assumption or hypothesis of a ONE as the ground and cause of the Universe, and which in all succession and through changes is the subject neither of Time nor Change. The ONE must be contemplated as Eternal and Immutabile.

Well ! the Idea, which is the basis of Religion, commanded by the Conscience and required by Morality, contains the same truths, or at least truths that can be expressed in no other terms; but this idea presents itself to our mind with additional attributes, and these too

والعناية والمحبة والعدالة والرحمة . كذلك من صفاته أنه الواحد الأعظم ، الخالق والسيد والقاضى له شخصيته التى تميزه وله وجود مستقل يعلو على العالم .

وهكذا نرفع إلى مستوى معنى الله الحى الذى هو الموضوع الأعظم لإيماننا وخوفنا وتقديسنا ، افتراضنا بأن هناك واحداً هو أساس العالم ومبدؤه (ذلك الافتراض الذى هو ضرورى وإن كانت ضرورته منطقية وشرطية فقط) . ذلك لأن الدين والأخلاق تجبرنا حقاً على اعتبار الله أهدى ثباتاً . ولكن إذا استنتج أحد عن طريق الاستدلال استحالة الخلق من فكرة أبدية الكائن الأعظم ، أو إذا استنتج ، كما فعل أرسطو ، أن الخلق معاصر لله ، أو أحل محل الخلق نظرية الفيض ، كما يفعل الأفلاطونيون المتأخرون ، فجعل الكون ينساب من الله كما تنتشر أشعة الشمس من الكرة الشمسية أو إذا استبسط أحد من فكرة الثبات المقدس أن الصلاة والدعوات لا بد وأنها جميعاً خرافة لا جدوى منها ؛ إذا حدث كل ذلك فإنه لا يجدر بنا أن نختبر هذه النتائج مهما كانت واضحة ومهما

not formed by mere Absraction and Negation — with the attributes of Holiness, Providence, Love, Justice, and Mercy. It comprehends, moreover, the independent (*extra-mundane*) existence and personality of the supreme ONE, as our Creator, Lord, and Judge.

The hypothesis of a *one* Ground and Principle of the Universe (necessary as an *hypothesis*; but having only a *logical* and *conditional* necessity) is thus raised into the Idea of the LIVNG GOD, the supreme Object of our Faith, Love, Fear, and Adorational Religion and Morality do indeed constrain us to declare him Eternal and Immutable. But if from the Eternity of the Supreme Being a Reasoner should deduce the impossibility of a Creation; or conclude with Aristotle, that the Creation was co-eternal; or, like the latter Platonists, should turn Creation into *Emanation*, and make the universe proceed from Deity, as the Sunbeams from the Solar Orb;— or if from the divine Immutability he should infer, that all prayer and supplication must be vain and superstitious: then however evident and logically necessary such conclusions may appear, it is scarcely worth our while to examine,

كانت ضرورية منطقياً . إذ يتحتم على كل هذه النتائج أن تكون خاطئة . ذلك لأنه لو كانت صادقة لفقد « المعنى » أساسه الوحيد من الحقيقة فلم يعد ذلك المعنى الذى قصد المؤمن أن يجعله نقطة بدايته التى هى وحدها نقطة بداية الدين والأخلاق . . .

لذلك لا يجوز عن المؤمن من الاعتراضات النظرية البحتة : مهما كان يبدو فيها من صدق نظرى طالما هو مقتنع بأن « نتيجة » هذه الاعتراضات تنفر منها أوامر الضمير ولا يمكن التوفيق بينها ومطالب الأخلاق .

(« عون على التأمل » - ص ١٠٩ - ١١١)

whether they are so or not. The positions themselves *must* be false. For were they true, the Idea would lose the sole ground of its *reality*. It would be no longer the Idea intended by the Believer in *his* premise — in the premise, with which alone Religion and Morality are concerned ...

Let the believer never be alarmed by objections wholly speculative, however plausible on speculative grounds such objections may appear, if he can but satisfy himself, that the *result* is repugnant to the dictates of conscience, and irreconcilable with the interests of morality.

(*Aids to Reflections*, pp. 109-111)

النص الرابع عشر

العقل والسياسة

لا شك مطلقاً في أن العقل يجب أن يكون رائدنا وحاكماً ، وفي أنه أساس أفكارنا عن الخير والشر ، فطبيعة الإنسان الخلقية بأسرها منبعها العقل ، ولا وجود لها إلا فيه . ومن العقل يمكننا أن نستمد المبادئ التي يجب على الفهم أن يطبقها ونستمد المثل العليا التي نحاول أن نقرب منها عن طريق فهمنا . إلا أن هذا ليس دليلاً على أن العقل وحده هو الذي يجب أن يحكم البشر سواء كان ذلك باعتبارهم أفراداً أم بوصفهم دولة . وليس هذا من واجب العقل لأنه يقع خارج سلطانه : فلا تستطيع قوانين العقل أن ترضى المطالب الأساسية للمجتمع الإنساني . . . وليس لدينا أى دليل على أن العقل يستطيع أن ينظم بشكل محدد أوجه نشاط الإنسان العامة الأولية ، وذلك بدون معونة القوانين الوضعية

14. Reason and Politics

That reason should be our guide and governor is an undeniable truth, and all our notion of right and wrong is built thereon; for the whole moral nature of man originated and subsists in his reason. From reason alone can we derive the principles which our understandings are to apply, the ideal to which by means of our understandings we should endeavour to approximate. This, however, gives no proof that reason alone ought to govern and direct human beings, either as individuals or as states. It ought not to do this, because it cannot. The laws of reason are unable to satisfy the first conditions of human society. ... Still the proof is wanting that the first and most general applications and exertions of the power of man can be definitely regulated by reason unaided by the positive and conventional laws in the formation

والعرف ، تلك القوانين التى يرشدنا الفهم إلى صياغتها والتى ترجع عدالتها إلى ما فيها من مصلحة فحسب .

إن الهدف الرئيسى الذى من أجله أقام الناس فيما بينهم المجتمعات والدول لم يكن حماية أرواحهم وإنما كان حماية ملكيتهم ولذلك فالقوانين الإنسانية تتعلق جميعها سواء عن طريق مباشر أو غير مباشر بالملكية وبالتالى لما فى هذه الملكية من عدم المساواة . ومع ذلك فمن المستحيل أن نستنتج حق الملكية من العقل الخالص . . . هذا هو ما يسلم به روسو ذاته إذ يقول بصراحة إنه لا يمكن استنباط الملكية من قوانين العقل والطبيعة ، ولكنه كان يجدر به أن يسلم فى الوقت عينه بأن نظريته بأسرها لا أساس لها من الصحة . وعلى أفضل الفروض نقول إن روسو يمكن أن يعتبر مذهبه مماثلاً للهندسة (وإذا كان مذهبه حقاً علمياً خالصاً فيتحتم عليه أن يكون كذلك) . فالهندسة تقدم لنا مثلاً أعلى لا يمكن تحقيقه تماماً فى الطبيعة لكونها طبيعة فحسب : فالأجسام أكثر من مجرد امتداد ، ولا شئ غير النظريات الهندسية وحدها يوازى الامتداد الخالص .

of which the understanding must be our guide, and which become just because they happen to be expedient.

The chief object for which men first formed themselves into a state was not the protection of their lives but of their property. To property therefore, and to its inequalities, all human laws directly or indirectly relate .. Now it is impossible to deduce the right of property from pure reason .. Rousseau himself expressly admits that property cannot be deduced from the laws of reason and nature; and ought therefore to have admitted at the same time, that his whole theory was a thing of air. In the most respectable point of view he could regard his system as analogous to geometry. (If indeed it be purely scientific, how could it be otherwise?) Geometry holds forth an ideal which can never be fully realized in nature : because bodies are more than extension, and to pure extension of space only the mathematical theorems wholly correspond. In the same manner the moral laws of the intellectual

وبالمثل فإن القوانين الخلقية للعالم العقلى طالما هى مستنتجة من العقل الخالص لا يمكن تطبيقها تماماً على طبيعتنا البشرية التى هى طبيعة حسية غير خالصة ، فليس الإنسان عقلاً فحسب ، ولا يعمل عقله بمفرده وإنما يتحتم على العقل أن يظهر فى ثياب الفهم الجزئى والميول الفردية لكى يصبح حقيقة وموضوعاً للوعى والتجربة .

إن القاعدة التى يقوم عليها التشريع بأسره والتى هى أساس السلطة التشريعية كلها هى قاعدة المصلحة التى تعتمد على التجربة والظروف الخاصة ، تلك الظروف التى تختلف من أمة إلى أمة ومن وقت إلى آخر فى الأمة الواحدة . إن المبادئ الكلية باعتبارها مبادئ كلية تفترض بالضرورة موضوعات متجانسة كاملة وهذه الموضوعات توجد فى معانى الهندسة البحتة وفى الكائنات السبائية كما أظن ، ولكنها لا توجد أبداً فى مخلوقات مجبولة من لحم ودم .

(« الصديق » ص ١٢٥ - ١٢٧)

world, as far as they are deducible from pure intellect, are never perfectly applicable to our mixed and sensitive nature, because man is something beside reason; because his reason never acts by itself, but must clothe itself in the substance of individual understanding and specific inclination, in order to become a reality and an object of consciousness and experience...

Expedience founded on experience and particular circumstances, which will vary in every different nation, and in the same nation at different times, (is) the maxim of all legislation and the ground of all legislative power. For universal principles, as far as they are principles and universal, necessarily suppose uniform and perfect subjects, which are to be found in the ideas of pure geometry and (I trust) in the realities of Heaven, but never, never, in creatures of flesh and blood.

(*The Friend*, pp. 125-127).